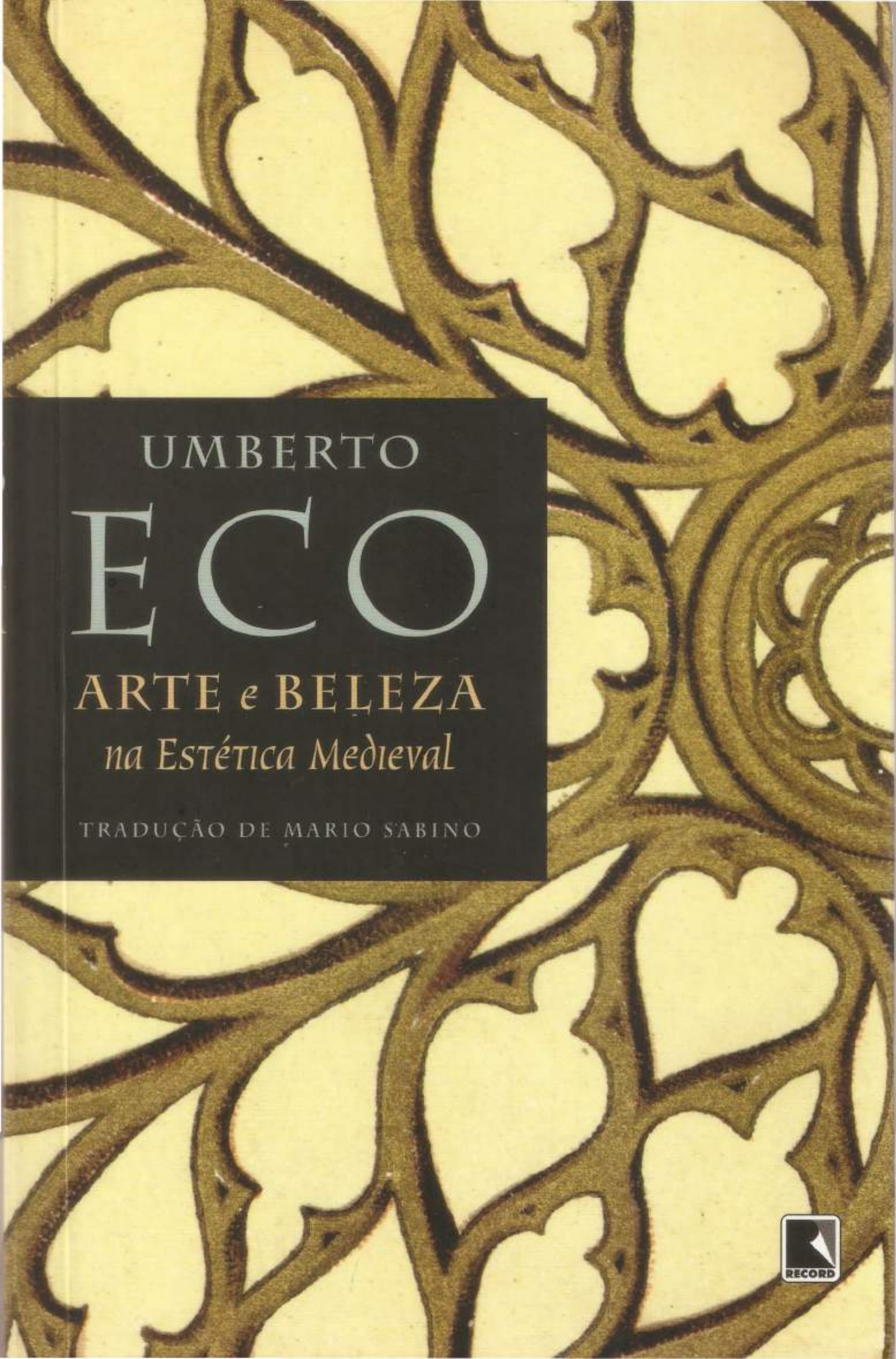


UMBERTO

ECO

ARTE e BELEZA
na Estética Medieval

TRADUÇÃO DE MARIO SABINO

UMBERTO
ECO

ARTE e BELEZA
na Estética Medieval

TRADUÇÃO DE MARIO SABINO

EDITORA RECORD
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO
2010

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Eco, Umberto, 1932-
E22a Arte e beleza na estética medieval / Umberto Eco;
tradução de Mario Sabino Filho. – Rio de Janeiro: Record, 2010.

Tradução de: Arte e bellezza nell'estetica medievale
ISBN 978-85-01-08141-4

1. Estética medieval. I. Título.

09-2292 CDD: 111.85094
CDU: 111.85(4)

Título original em italiano:
ARTE E BELEZZA NELL' ESTETICA MEDIEVALE

Copyright © RCS Libri S. p. A . Milão
Bompiani 1987

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito. Proibida a venda desta edição em Portugal e resto da Europa.

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil
adquiridos pela
EDITORA RECORD LTDA.
Rua Argentina 171 – 20921-380 Rio de Janeiro, RJ – Tel.: 2585-2000
que se reserva a propriedade literária desta tradução

Impresso no Brasil

ISBN 978-85-01-08141-4

EDITORA AFILIADA

Seja um leitor preferencial Record
Cadastre-se e receba informações sobre nossos
lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor
mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 9

2. A SENSIBILIDADE ESTÉTICA MEDIEVAL 17
  2.1 Os interesses estéticos dos medievais 17
  2.2 Os místicos 21
  2.3 O colecionamento 34
  2.4 Utilidade e beleza 40

3. O BELO COMO TRANSCENDENTAL 43
  3.1 A visão estética do universo 43
  3.2 Os transcendentais. Filipe, o Chanceler 47
  3.3 Os comentários ao Pseudo Dionísio 50
  3.4 Guilherme de Alverne e Roberto Grosseteste 53
  3.5 A *Summa Fratris Alexandri* e São Boaventura 55
  3.6 Alberto Magno 58

4. AS ESTÉTICAS DA PROPORÇÃO 63
4.1 A tradição clássica 63
4.2 A estética musical 65
4.3 A escola de Chartres 71
4.4 O *homo quadratus* 75
4.5 A proporção como regra artística 78

5. AS ESTÉTICAS DA LUZ 87
5.1 O gosto pela cor e pela luz 87
5.2 Ótica e perspectiva 94
5.3 A metafísica da luz: Grosseteste 96
5.4 São Boaventura 99

6. SÍMBOLO E ALEGORIA 103
6.1 O universo simbólico 103
6.2 A indistinção entre simbolismo e alegorismo 111
6.3 A pansemiose metafísica 115
6.4 O alegorismo escritural 122
6.5 O alegorismo enciclopédico 128
6.6 O alegorismo universal 134
6.7 O alegorismo artístico 138
6.8 Santo Tomás e a liquidação do universo alegórico 144

7. PSICOLOGIA E GNOSIOLOGIA DA VISÃO ESTÉTICA 155
7.1 Sujeito e objeto 155
7.2 A emoção estética 157

7.3 Psicologia da visão 161
7.4 A visão estética em Santo Tomás 164

8. SANTO TOMÁS E A ESTÉTICA DO ORGANISMO 171
8.1 Forma e substância 171
8.2 *Proportio* e *integritas* 174
8.3 *Claritas* 184

9. DESENVOLVIMENTOS E CRISE DE UMA ESTÉTICA DO ORGANISMO 187
9.1 Ulrich de Estrasburgo, São Boaventura e Llull 187
9.2 Duns Scotus, Ockham e o indivíduo 190
9.3 Os místicos alemães 197

10. TEORIAS DA ARTE 201
10.1 A teoria da *ars* 201
10.2 Ontologia da forma artística 206
10.3 Artes liberais e artes servis 209
10.4 As artes belas 212
10.5 As poéticas 218

11. A INVENÇÃO ARTÍSTICA E A DIGNIDADE DO ARTISTA 223
11.1 A *infima doctrina* 223
11.2 O poeta *theologus* 225
11.3 A ideia exemplar 227
11.4 Intuição e sentimento 234

11.5 A nova dignidade do artista 238
11.6 Dante e a nova concepção do poeta 241

12. DEPOIS DA ESCOLÁSTICA 253
12.1 O dualismo prático medieval 253
12.2 As estruturas do pensamento medieval 257
12.3 A estética de Nicolau de Cusa 264
12.4 O hermetismo neoplatônico 272
12.5 Astrologia x Providência 281
12.6 Simpatia x *Proportio* 283
12.7 Talismã x Prece 289
12.8 A estética como norma de vida 292
12.9 O artista e a nova interpretação dos textos e do mundo 296
12.10 Conclusões 299

FONTES BIBLIOGRÁFICAS 305

NOTAS 341

I

INTRODUÇÃO

Este é um compêndio de história das teorias estéticas, elaboradas pela cultura da Idade Média latina, dos séculos VI a XV de nossa era. Trata-se, porém, de uma definição cujos termos devem ser definidos um a um.

Compêndio. Não se trata de uma pesquisa com pretensões de originalidade, mas de um resumo e de uma sistematização de pesquisas precedentes — entre as quais, também a realizada pelo autor em seu estudo sobre o problema estético em Tomás de Aquino (1956). Em particular, este compêndio não poderia ter sido concebido se não tivessem sido publicadas, em 1946, duas obras fundamentais: *Études d'esthétique médiévale,* de Edgard de Bruyne, e a coletânea de textos sobre a metafísica do belo feita por D.H. Pouillon. Acho que se pode tranquilamente dizer que tudo que foi escrito antes dessas duas contribuições é incompleto e que elas são a base de tudo o que foi escrito depois.[1]

Sendo um compêndio, este livro pretende ser acessível mesmo a quem não é especialista em filosofia medieval ou em história da estética. Neste sentido, todas as citações latinas — e são muitas —, quando breves, vêm logo parafraseadas e, quando longas, vêm seguidas de tradução.[2]

História. Compêndio histórico e não teórico. Como também se esclarecerá no final, o objetivo deste livro é oferecer uma imagem de uma época, não uma contribuição filosófica à definição contemporânea de estética, de seus problemas e de suas soluções. Esta explicação deveria bastar, e bastaria se esta fosse uma história da estética clássica ou da estética barroca. Porém, como a filosofia medieval foi objeto, desde o século XIX, de uma reatualização que tendeu a apresentá-la como *philosophia perennis,* todo discurso sobre ela deve sempre esclarecer a fundo os próprios pressupostos filosóficos. Esclareço: este estudo sobre a estética medieval tem os mesmos propósitos de compreensão de uma época histórica que poderia ter um outro sobre a estética grega ou sobre a estética barroca. Naturalmente, decide-se estudar uma época por achá-la interessante e por considerar que vale a pena compreendê-la melhor.

História das teorias estéticas. Justamente por se tratar de um compêndio histórico, não se pretende redefinir, em termos ainda hoje aceitáveis, o que seja uma teoria estética. Partiu-se da acepção mais ampla do termo, que dá conta de todos os casos em que uma teoria apresentou-se ou foi reconhecida como estética. Assim, entenderemos como teoria estética todo discurso que, com qualquer propósito sistemático e pondo em jogo conceitos filosóficos, ocupe-se de alguns fenômenos referentes à beleza, à arte e às condições de produção e apreciação das obras de arte, às relações entre arte e outras atividades e entre arte e moral, à função do artista, às noções de agradável, de ornamental, de estilo, aos juízos de gosto e também à crítica destes juízos, e às teorias e às práticas de interpretação dos textos, verbais ou não, isto é, à questão hermenêutica — pois ela cruza os problemas precedentes, mesmo que, como acontecia particularmente na Idade Média, não interesse apenas aos fenômenos ditos estéticos.

No fim das contas, em vez de partir de uma definição contemporânea de estética e verificar se numa época passada ela era satisfeita (o que deu lugar a péssimas histórias da estética), melhor partir de uma definição o mais sincrética e tolerante possível, e depois ver o que se encontra. Com estes objetivos, e assim como outros estudiosos fizeram, procurou-se integrar na medida do possível os discursos teóricos propriamente ditos com todos os textos que, embora escritos sem propósitos sistemáticos (como, por exemplo, as observações dos preceptores de retórica, as páginas dos místicos, dos colecionadores de arte, dos educadores, dos enciclopedistas ou dos intérpretes das Sagradas Escrituras), refletem ou influenciam as ideias filosóficas da época. Assim como procurou-se, no limite do possível e sem propósitos exaustivos, deduzir ideias estéticas subjacentes aos aspectos da vida cotidiana e à própria evolução das formas e das técnicas artísticas.

Idade Média latina. A Idade Média fez em latim os discursos teóricos, filosóficos ou teológicos, e de língua latina é a Idade Média escolástica. Quando se começa a conduzir um discurso teórico em língua vulgar, a despeito das datas, já estamos fora da Idade Média. Ao menos em boa parte. Este compêndio examina as concepções estéticas expressas pela Idade Média latina e não toca, a não ser de leve, nas ideias da poesia trovadoresca, dos estilonovistas, de Dante (ainda que, no caso de Dante, tenham sido feitas substanciais exceções, especialmente no último capítulo), para não dizer do que vem depois dele. Sublinharia que na Itália estamos acostumados a colocar Dante, Petrarca e Boccaccio na Idade Média, à espera de que Colombo descubra a América, enquanto em muitos países, em relação a estes autores, já se fala de início do Renascimento. Para contrabalançar, os mesmos que situam Petrarca no Renascimento falam de outono medieval referindo-se ao século XV borgonhês, flamengo e alemão, ou seja, aos contemporâneos de Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti e Aldo Manuzio.

Por outro lado, o próprio conceito de "Idade Média" é muito difícil de definir, e a própria etimologia clara do termo nos diz que ele foi inventado para alojar uma dezena de séculos que ninguém conseguia mais situar, uma vez que se achavam a meio caminho entre duas épocas "ilustres" — uma das quais já se sentia muito orgulho, e outra onde se sentia muita nostalgia.

Entre as muitíssimas acusações que eram dirigidas a essa época sem identidade (exceto a de ser "do meio"), havia justamente a de não ter tido sensibilidade estética. Não discutiremos agora este ponto, pois os capítulos seguintes servem exatamente para corrigir essa falsa impressão — e o capítulo conclusivo mostrará como, por volta do século XV, a sensibilidade estética já havia se transformado tão radicalmente, para explicar, se não para justificar, o véu lançado sobre a estética medieval. Mas a noção de Idade Média é confusa também por outras razões.

Como se pode reunir sob o mesmo rótulo uma série de séculos tão diferentes entre si? De um lado, aqueles entre a queda do Império Romano e a reestruturação carolíngia, nos quais a Europa atravessa a mais assustadora crise política, religiosa, demográfica, agrícola, urbana, linguística (e a lista poderia continuar) de toda a sua história, e, do outro, os séculos da renascença após o ano mil, pelos quais se falou em primeira Revolução Industrial, quando nascem as línguas e as nações modernas, a democracia comunal, o banco, a promissória e as partidas dobradas, quando se revolucionam os sistemas de tração, de transporte marítimo, as técnicas agrícolas, os procedimentos artesanais, inventam-se a bússola, a abóbada ogival e, perto do final, a pólvora e a imprensa? Como se pode ajuntar os séculos em que os árabes traduzem Aristóteles e se ocupam de medicina e astronomia, quando a leste da Espanha, embora tenham sido superados os séculos "barbáricos", a Europa todavia não pode se orgulhar da própria cultura?

No entanto, a culpa, se assim se pode dizer, desse "pacote" indiscriminado de dez séculos é também, um pouco, da cultura medieval, que, tendo escolhido ou achando-se obrigada a escolher o latim como língua franca, o texto bíblico como livro fundamental e a tradição patrística como único testemunho da cultura clássica, trabalha comentando e citando fórmulas autorizadas, com ar de não dizer nunca nada de novo. Não é verdade; a cultura medieval tem o sentido da inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição (ao contrário da cultura moderna que finge inovar mesmo quando repete).

A trabalhosa experiência de entender quando algo de novo foi dito — ao passo que o medieval se apressa em nos convencer de que está simplesmente redizendo o que foi dito antes — também é sofrida por quem quer ocupar-se de ideias estéticas. Para torná-la menos árdua, ao menos para o leitor, este compêndio avança por problemas e não por perfis de autores. Ao traçar perfis, corre-se

o risco de achar que cada pensador, já que usa os mesmos termos e as mesmas fórmulas dos seus predecessores, continua a repetir a mesma coisa (para compreender que acontece o contrário, seria necessário reconstruir um a um cada sistema). Já avançando por problemas fica mais fácil, nos limites de uma rápida pincelada, na qual se dedicam menos de duzentas páginas a quase dez séculos, seguir o percurso de certas fórmulas e descobrir como estas, amiúde insensivelmente, às vezes de modo bem evidente, mudam de significado — tanto que, ao final, percebe-se que uma expressão muito desgastada, por exemplo, *forma*, no início era usada para indicar o que se vê na superfície, e no fim para indicar o que se oculta no âmago.

Por isso, mesmo reconhecendo que certos problemas e certas soluções permaneceram inalterados, preferiu-se, com frequência, acentuar os momentos de desenvolvimento, de transformação — arriscando cair no vício historiográfico (que nos permitiremos criticar nas páginas conclusivas) que consiste em achar que o pensamento estético medieval avance "melhorando". Certamente a estética medieval sofreu uma maturação, levando-se em conta que, de citações um tanto acríticas de ideias recebidas de modo indireto do mundo clássico, chega a se organizar no interior daquelas obras-primas de rigor sistemático que são as *summae* do século XIII. Mas se Isidoro de Sevilha nos faz sorrir com suas etimologias fantasiosas e Guilherme de Ockham, ao contrário, nos obriga a interpretar um pensamento denso de sutilezas formais que ainda põem à prova os lógicos do nosso tempo, isto não significa que Boécio fosse menos arguto que Duns Scotus, ainda que tenha vivido oito séculos antes dele.

A história que nos dispomos a seguir é complexa, é feita de permanências e de rupturas. Em boa parte é história de permanências, pois a Idade Média foi uma época de autores que se copiavam em cadeia sem citar-se — mesmo porque em uma época de cultura manuscrita, com os manuscritos dificilmente acessíveis, copiar era o único meio de fazer circular as ideias. Ninguém considerava isso um delito; de cópia em cópia, era frequente que não se soubesse mais qual a verdadeira paternidade de uma fórmula; no fim das contas, pensava-se que, se uma ideia era verdadeira, pertencia a todos.

Mas essa história tem também alguns golpes teatrais. Não apenas cenas barulhentas como o *cogito* cartesiano. Jacques Maritain observa que só com Descartes um pensador se apresenta como "um iniciante em absoluto" — e depois de Descartes todo pensador procurará surgir, por sua vez, num palco jamais pisado anteriormente. Os medievais não eram assim tão espetaculosos; pensavam que a originalidade fosse um pecado de orgulho (e, naquela época, ao se pôr em questão a tradição oficial, corriam-se alguns riscos, não só acadêmicos). No entanto (e revelamos isso só a quem ainda não sabia), eles também eram capazes de achados engenhosos e lances geniais.

2

A SENSIBILIDADE ESTÉTICA MEDIEVAL

2.1 Os interesses estéticos dos medievais

A Idade Média tirou da antiguidade clássica grande parte de seus problemas estéticos, mas conferiu a tais temas um novo significado, inserindo-os no sentimento do homem, do mundo e da divindade típicos da visão cristã. Extraiu da tradição bíblica e patrística outras categorias, mas empenhou-se em inseri-las nos quadros filosóficos propostos por uma nova consciência sistemática. Em consequência, sua especulação estética desenvolveu-se num plano de indiscutível originalidade. Todavia, temas, problemas e soluções poderiam ainda ser entendidos também como depósito verbalista, assumido à força de tradição, vazio de ressonâncias efetivas no ânimo tanto dos autores como dos leitores. Foi observado como, no fundo, ao falar de problemas estéticos e ao propor regras de produção artística, a antiguidade clássica tinha o olhar voltado para a natureza, enquanto os medievais, ao tratar dos mesmos temas, tinham o olhar voltado para a antiguidade clássica; e, por um lado, toda a cultura medieval é, efetivamente, mais do que uma reflexão sobre a realidade, um comentário da tradição cultural.

Mas este aspecto não exaure a atitude crítica do homem medieval: ao lado do culto dos conceitos transmitidos como depósito de verdade e sabedoria, ao lado de um modo de ver a natureza como reflexo da transcendência, obstáculo e dilação, está viva na sensibilidade da época uma fresca solicitude para com a realidade sensível em todos os seus aspectos, compreendido o de sua fruição em termos estéticos.

Reconhecida a presença desta reatividade espontânea à beleza da natureza e das obras de arte (talvez solicitada por estímulos doutrinais, mas que vai além do fato aridamente livresco), temos a garantia de que, quando o filósofo medieval fala de beleza, não entende somente um conceito abstrato, mas se remete a experiências concretas.

É claro que na Idade Média existe uma concepção da beleza puramente inteligível, da harmonia moral, do esplendor metafísico, e que nós só podemos entender este modo de sentir se penetrarmos com muito amor na mentalidade e na sensibilidade daquela época. A propósito disto, Curtius (1948, 12.3) afirma que:

> Quando a Escolástica fala da beleza, ela a entende como um atributo de Deus. A metafísica da beleza (por exemplo, Plotino) e a teoria da arte não têm nenhuma relação entre si. O homem "moderno" supervaloriza exageradamente a arte porque perdeu o sentido da beleza inteligível que possuíam o neoplatonismo e a Idade Média (...) Trata-se, aqui, de uma beleza da qual a estética não tem nenhuma ideia.

Porém, tais afirmativas não devem limitar em nada o nosso interesse acerca destas especulações. De fato, a experiência da beleza inteligível constituía, antes de tudo, uma realidade moral e psicológica para o homem da Idade Média, e a cultura da época não permaneceria suficientemente iluminada se nos descuidássemos deste fator; em segundo lugar, ampliando o interesse estético para o campo da beleza não sensível, os medievais elaboravam ao mesmo tempo, por analogia, por paralelos explícitos ou implícitos, uma série de opiniões a respeito do belo sensível, da beleza das coisas da natureza e da arte. O campo de interesse estético dos medievais era mais dilatado que o nosso, e sua atenção para a beleza das coisas era frequentemente estimulada pela consciência da beleza enquanto dado metafísico; mas também existia o gosto do homem comum, do artista e do amante das coisas de arte, vigorosamente voltado para os aspectos sensíveis. Os sistemas doutrinais procuravam justificar e dirigir este gosto, documentado de muitas maneiras, de modo que a atenção para o sensível não sobrepujasse jamais a tensão para o espiritual. Alcuíno admite que é mais fácil amar "os objetos de belo aspecto, os doces sabores, os sons suaves", e assim por diante, do que amar a Deus (ver *De rhetorica, in* Halm 1863, p. 550). Mas se saborearmos estas coisas com a finalidade de melhor amar a Deus, então poderemos também secundar a inclinação para o *amor ornamenti,* para as igrejas suntuosas, para o *bel canto* e para a bela música.

Pensar na Idade Média como a época da negação moralista do belo sensível indica, além de um conhecimento superficial dos textos, uma incompreensão básica da mentalidade medieval. Justamente ao se observar a atitude manifestada pelos místicos e rigoristas frente a beleza, tem-se um exemplo clarificador. Os moralistas e os ascetas, em qualquer latitude, não são certamente indivíduos que não percebem o atrativo das alegrias terrenas; aliás, sentem tais solicitações em grau mais intenso que os outros e precisamente neste contraste entre a reatividade ao terrestre e a tensão para o sobrenatural funda-se o drama da disciplina ascética. Se esta disciplina atingir seu objetivo, o místico e o asceta encontrarão na paz dos sentidos sob controle a possibilidade de contemplar com olhos serenos as coisas do mundo; e poderão avaliá-las com uma indulgência que a febre da luta ascética lhes proibia. Rigorismo e místi-

ca medieval nos oferecem numerosos exemplos destas duas atitudes psicológicas, e com eles uma série de documentos interessantíssimos sobre a sensibilidade estética corrente.

2.2 Os místicos

É conhecida a polêmica conduzida por cistercienses e cartuxos, sobretudo no século XII, contra o luxo e o emprego de meios figurativos na decoração das igrejas: seda, ouro, prata, vitrais coloridos, esculturas, pinturas, tapetes são rigorosamente banidos pelo estatuto cisterciense (Guigo, *Annales,* PL 153, col. 655 ss.). São Bernardo, Alexandre Neckman, Hugo de Fouilloi se lançam com veemência contra estas *superfluitates* que desviam os fiéis da piedade e da concentração na prece. Mas em todas estas condenações a beleza e a graça dos ornamentos nunca são negadas; aliás, é justamente combatida porque se reconhece seu atrativo irresistível, inconciliável com as exigências do lugar sagrado.

A propósito, Hugo de Fouilloi fala em *mira sed perversa delectatio* (um prazer maravilhoso e perverso) O *perverso,* como em todos os rigoristas, é ditado por razões morais e sociais: isto é, questiona-se se se deve decorar suntuosamente uma igreja quando os filhos de Deus vivem na indigência. Mas o *mira* manifesta um assenso indiscutível às qualidades estéticas do ornamento.

Bernardo nos confirma esta disposição de ânimo, estendida às belezas do mundo em geral, quando explica a que os monges renunciaram abandonando o mundo:

> *Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...*
>
> Nós, monges, que estamos agora separados do povo, nós que abandonamos pelo Cristo todas as coisas preciosas e especiosas do mundo, nós, que, para alcançar o Cristo, julgamos esterco todas as coisas que resplandecem de beleza, que acariciam o ouvido com a doçura dos sons, que têm cheiro suave, que têm gosto doce, que agradam ao tato, e tudo aquilo, em suma, que acaricia o corpo...
>
> (*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, col. 914-915; tr. it. p. 209.)

Não há quem não repare, mesmo na ira da repulsa e no insulto final, um vivo sentimento das coisas refutadas e uma sombra de saudade. Mas há uma outra página da mesma *Apologia ad Guillelmum* que constitui um documento mais explícito de sensibilidade estética. Lançando-se contra os templos muito vastos e ricos demais de esculturas, São Bernardo fornece uma imagem da igreja estilo Cluny e da escultura românica que constitui um modelo de crítica descritiva; e, ao retratar o que reprova, demonstra o quão paradoxal era o desdém deste homem, que conseguia analisar com tanta sutileza as coisas que não queria ver. Primeiro é desenvolvida a polêmica contra a amplidão imoderada dos edifícios:

> *Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosás depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.*
>
> Omito as alturas imensas dos oratórios, os comprimentos desmensurados, as amplidões desproporcionais, os soberbos polimentos, as pinturas curiosas que, ao desviar para si os olhos dos que oram, impedem-lhes a devoção e, de certo modo, dão-me a impressão do antigo rito dos judeus.
>
> (PL 182, col. 914; tr. it. pp. 207-209.)

Tantas riquezas não teriam sido dispostas para atrair outras e ajudar o afluxo de donativos às igrejas?

> *Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior.*
>
> Os olhos são feridos pelas relíquias cobertas de ouro, enquanto das bolsas saem as moedas. Uma imagem belíssima de santo ou de santa é mostrada, e os santos são tidos como mais santos quanto mais vivamente são coloridos.
>
> (PL 182, col. 915; tr. it. p. 210.)

O fato estético não é posto em discussão; é criticado, ao invés, o seu emprego em fins extracultuais, com propósitos inconfessáveis de lucro.

> *Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.*
>
> A gente corre a beijar, é convidada a fazer donativos e mais admira o belo do que venera o sagrado.
>
> (Ibidem.)

O ornamento distrai da prece. E então para que servem todas aquelas esculturas que se observam nos capitéis?

> *Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quide facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?*

De resto, o que faz nos claustros, onde os frades estão lendo o Ofício, aquela ridícula monstruosidade, aquela espécie de estranha formosura deforme e deformidade formosa? O que estão a fazer ali os imundos macacos? Ou os ferozes leões? Ou os monstruosos centauros? Ou os semi-homens? Ou os manchados tigres? Ou os soldados na batalha? Ou os caçadores com as tubas? Podem-se ver muitos corpos sob uma única cabeça e, vice-versa, muitas cabeças sobre um único corpo. De um lado, discerne-se um quadrúpede com cauda de serpente, do outro, um peixe com cabeça de quadrúpede. Lá, uma besta tem o aspecto do cavalo

> e atrás arrasta uma meia cabra; cá, um animal chifrudo tem o posterior de cavalo. Em suma, em toda parte aparece uma variedade tão grande e tão estranha de formas heterogêneas que se prova maior gáudio a ler os mármores que os códigos e a ocupar a jornada inteira admirando uma a uma estas imagens que meditando a lei de Deus. Oh, Senhor, se não nos envergonhamos destas criancices, por que, ao menos, não nos desagradam as despesas?
>
> (PL 182, col. 915-916; tr. it. p. 213.)

Nesta página, como na citada anteriormente, podemos encontrar um alto exercício de belo estilo, segundo os ditames da época, com todo o *color rhetoricus* já recomendado por Sidônio Apolinário, a riqueza das *determinationes* e das hábeis contraposições. E também esta é uma atitude típica dos místicos; veja-se, por exemplo, São Pedro Damião, que condena a poesia ou as artes plásticas com a oratória perfeita de um retórico consumado. O que não é de espantar, pois quase todos os pensadores medievais, místicos ou não, tiveram ao menos na juventude a sua estação poética, de Abelardo a São Bernardo, dos vitorinos a Santo Tomás e São Boaventura, produzindo muitas vezes simples exercícios de escola, amiúde exemplos entre os mais altos nos limites da poesia latina medieval, como é o caso do Ofício do Sacramento, de Santo Tomás.[1]

Voltando aos rigoristas (já que é este exemplo-limite o que nos parece o mais convincente), eles parecem sempre polemizar sobre algo de que percebem todo o fascínio, positivo ou perigoso que se afigure. E encontram neste sentimento um precedente bem mais apaixonado e sincero no drama de Agostinho, o qual fala do dissídio do homem de fé que teme continuamente ser seduzido durante a prece pela beleza da música sacra (*Confess.* X, 33). Enquanto isto, Santo Tomás, com maior pacatez, volta à mesma preocupação quando desaconselha o uso litúrgico da música instrumental. Os instrumentos devem ser evitados justamente porque provocam um deleite de tal maneira intenso que desviam o ânimo do fiel da primitiva intenção da música sacra, que é realizada pelo canto. O canto move os ânimos à devoção, enquanto *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (os instrumentos musicais mais incitam o ânimo ao prazer que às boas disposições interiores).[2] A repulsa é inspirada no reconhecimento de uma realidade estética danosa em tal sede, mas em si válida.

Obviamente a Idade Média mística, ao desconfiar da beleza exterior, refugiava-se na contemplação das Escrituras ou no gozo dos ritmos interiores da alma em estado de graça. E, a este propósito, falou-se de uma estética socrática dos cistercienses, fundada na contemplação da beleza da alma:

> O *vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!*
>
> Oh, alma, que és verdadeiramente a mais bela, mesmo habitando um frágil corpúsculo, a beleza celeste não se recusou a acolher-te junto a si, a sublime natureza angélica não te rejeitou, a luz divina não te repeliu!
>
> (São Bernardo, *Sermones super cantica canticorum*, PL. 183, col. 901; também *Opera* I, p. 166.)

Os corpos dos mártires, horríveis à visão depois dos horrores do suplício, resplandecem de uma vívida beleza interior.

A contraposição entre beleza exterior e beleza interior é, efetivamente, tema recorrente em toda a época. Mas também aqui a fugacidade da beleza terrena é sempre percebida com um sentimento de melancolia, da qual a expressão mais comovida é talvez encontrável em Boécio, que no limiar da morte lamenta, na *Consolatio philosophiae* (III, 8), quanto é rápido o esplendor das feições exteriores, mais rápido e fugaz que as flores primaveris: *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Variação estética do tema moralista do *ubi sunt*, difundido em toda a Idade Média (onde estão os grandes de um tempo, as magníficas cidades, as riquezas dos orgulhosos, as obras dos poderosos?). Atrás da cena da dança macabra que celebra o triunfo da Morte, a Idade Média manifesta, a intervalos, o sentimento outonal da beleza que morre, e por mais que uma fé inabalável permita que se olhe com serena esperança a dança da irmã morte, resta sempre aquele véu de melancolia que, além da maneira retórica, transparece exemplarmente na villoniana *Ballade des dames du temps jadis: "Mais où sont le neiges d'antan?"*.[3]

Frente a perecível beleza, a única garantia é dada pela beleza interior que não morre; e, ao recorrer a essa beleza, a Idade Média opera, no fundo, uma espécie de recuperação do valor estético frente a morte. Se os homens possuíssem os olhos de Linceu, diz Boécio, perceberiam quão torpe é a alma do belíssimo Alcebíades, que, pelo seu vigor, parece-lhes tão digno de admiração. Mas a esta manifestação de desconfiança (para reagir a ela Boécio refugiava-se em seguida na beleza das relações matemático-musicais) corresponde uma série de textos sobre a beleza da *recta anima in recto corpore,* da alma honesta que se difunde e manifesta por toda a figura exterior do cristão ideal:

> *Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.*

E de fato tu vês que as faces de uma pessoa são tão cheias de graciosa beleza que o aspecto exterior pode reavivar os ânimos dos que as olham e pode alimentá-los da graça interior da qual ele é sinal.

(Gilberto de Hoyland, *Sermones in canticum salomonis* 25, PL 184, col. 125.)

E São Bernardo afirma:

Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamem risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Em seguida, quando o esplendor desta magnificência preencheu mais abundantemente os recessos do coração, é necessário que este se mostre ao exterior, como uma lucerna escondida sob o alqueire; ou melhor, como uma luz incapaz de permanecer escondida nas trevas, reluzindo. Ademais, o corpo recebe o simulacro da mente, que brilha e quase irrompe com seus raios, e o difunde através dos próprios membros e sentidos até que resplandeça; por isso, toda ação, discurso, olhar, o porte e o modo de rir — contanto que se trate de um riso misturado à dignidade e pleno de verecúndia.

(*Sermones super cantica canticorum*, PL 183, col. 1193; também *Opera* II, p. 314.)

Portanto, mesmo no auge de uma polêmica rigorista aparece também o sentimento da beleza do homem e da natureza. Mais ainda, em uma mística que superou o momento do ascetismo disciplinar para resolver-se em mística da inteligência e do amor serenado, na mística dos vitorinos a beleza natural aparece finalmente reconquistada em toda a sua positividade. Para Hugo de São Vítor, a contemplação intuitiva é uma característica da inteligência que não se exercita apenas no momento especificamente místico, mas também pode-se voltar para o mundo sensível; a contemplação é um *perspicax et liber animi contuitus in res perspiciendas* (um olhar livre e arguto do ânimo, voltado para o objeto a ser colhido) que se resolve em uma adesão deleitosa e exultante às coisas admiradas. O deleite estético provém, efetivamente, do fato de que o ânimo reconhece na matéria a harmonia de sua própria estrutura; e, se isto acontece no plano da *affectio imaginaria,* no estado mais livre da contemplação a inteligência pode voltar-se verdadeiramente para o espetáculo maravilhoso do mundo e das formas:

> *Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosos invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.*
>
> Olha o mundo e todas as realidades existentes: há muitas coisas belas e agradáveis... O ouro e as pedras preciosas refulgem diversamente, a beleza do corpo humano tem muitos atrativos, os arrases de várias cores e as vestes resplandecentes têm seu fascínio.
>
> (*Soliloquium de arrha animae*, PL 176, col. 951-952.)[4]

Afora, portanto, as discussões específicas sobre a natureza do belo, a Idade Média é cheia de interjeições admirativas; e são essas interjeições que garantem a adesão da sensibilidade ao discurso doutrinal. Buscá-las nos textos dos místicos, e não em outros lugares, parece-nos constituir uma espécie de prova dos nove. Um tema como o da beleza feminina, por exemplo, constitui para a Idade Média um repertório bastante utilizado. Quando Mateus de Vendôme, em sua *Ars versificatoria*, nos dá as regras para compor uma bela descrição de uma bela mulher, o fato nos impressiona pouquíssimo; trata-se, metade, de jogo retórico e erudito, de imitação clássica, e, quanto à outra metade, é lógico que entre os poetas estivesse disseminado um sentimento da natureza mais livre, como testemunha toda a poesia latina

medieval. Mas quando os escritores eclesiásticos comentam o *Cântico dos cânticos* e discutem a beleza da esposa, embora o discurso esteja voltado para o discernimento dos significados alegóricos do texto bíblico e das correspondências sobrenaturais de cada aspecto físico da menina *nigra sed formosa*, toda vez que o comentador descreve, com fins didáticos, o próprio ideal da beleza feminina, revela um sentimento espontâneo, imediato, casto mas terreno deste valor. E pensemos no elogio que Balduíno de Canterbury faz aos cabelos femininos presos em trança, onde a referência alegórica não exclui um indubitável gosto pela moda corrente, uma descrição exata e convincente da beleza de tal penteado, e a explícita admissão do fim exclusivamente estético de tal uso (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL 204, col. 481). Ou ainda no singular texto de Gilberto de Hoyland, que, com uma seriedade que só agora, a nós modernos, pode parecer temperada de uma certa malícia, define quais devam ser as justas proporções dos seios femininos para que resultem agradáveis. O ideal físico que dele emerge parece muito próximo às mulheres das miniaturas medievais, pelo estreito corpete que tende a comprimir e a realçar o seio:

> *Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.*

> Belos são, de fato, os seios que pouco se elevam e são mesuradamente túmidos... contidos, mas não comprimidos, ligados docemente e não livres para ondear.
>
> (*Sermones in canticum* 31, PL 184, col. 163.)

2.3 O colecionamento

Quando se abandona o território dos místicos e se entra no campo da cultura medieval restante, tanto laica como escolástica, a sensibilidade ao belo natural e artístico é, então, um fato concreto.

Observou-se que a Idade Média nunca soube fundir a categoria metafísica de beleza com a categoria puramente técnica de arte, de modo que elas constituíram dois mundos distintos e sem qualquer relação. Nos parágrafos seguintes examinaremos também esta questão, propondo uma solução menos pessimista; mas desde já não podemos deixar de notar um aspecto da sensibilidade comum e da linguagem cotidiana, que associava pacificamente termos como *pulcher* ou *formosus* a obras da *ars*. Textos como os recolhidos por Mortet (1911-29), crônicas das construções de catedrais, epistolários sobre questões de arte, comissões a artistas misturam continuamente as categorias da estética metafísica com a avaliação das coisas de arte.

Indagou-se, ainda, se os medievais, prontos a usar a arte para fins didascálicos e utilitários, percebiam a possibilidade de uma contemplação desinteressada de uma obra; problema este que comporta o outro, da natureza e dos limites do gosto crítico medieval, e que implica a pergunta acerca da possível noção medieval de uma autonomia da beleza artística. Para responder a tais questões, existiriam numerosos textos, mas alguns exemplos parecem singularmente representativos e significativos.

Observa Huizinga (1955, pp. 378, 381) que "a consciência de um gozo estético e sua expressão em palavras só se desenvolveram tardiamente. O homem do século XV dispunha, para exprimir sua admiração frente às obras de arte, de termos que esperaríamos de um burguês estupefato". Esta observação é em parte exata, porém é necessário estar atento para não confundir uma certa imprecisão categorial com uma ausência de gosto.

Huizinga mostra como os medievais convertiam rápido o sentimento do belo em um sentido de comunhão com o divino ou com a pura e simples alegria de viver. Eles, é certo, não tinham uma religião da beleza separada da religião da vida (como nos mostraram, ao contrário, os românticos) ou da religião *tout court* (como nos mostraram os decadentistas). Como veremos no capítulo seguinte, se o belo era um valor, devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade. A Idade Média não podia, não sabia pensar em uma beleza "maldita" ou, como fará o século XVII, na beleza de Satanás. Nem mesmo Dante conseguirá isto, apesar de entender a beleza de uma paixão que leva ao pecado.

Para compreender melhor o gosto medieval, devemos recorrer a um protótipo do homem de gosto e amante da arte do século XII: Suger, abade de Saint Denis, animador das maiores empresas figurativas e arquitetônicas da Île de France, homem político e humanista refinado (cf. Panofsky 1946, Taylor 1954, Assunto 1961). Como figura psicológica e moral, Suger é o oposto de um rigorista como São Bernardo: para o abade de Saint Denis a casa de Deus tem de ser um receptáculo de beleza. Seu modelo é Salomão, que construiu o Templo; o sentimento que o guia é a *dilectio decoris domus Dei* (o amor pela beleza da casa de Deus).

O tesouro de Saint Denis é rico em objetos de arte e ourivesaria, que Suger descreve com minúcia e comprazimento "por temor que o Esquecimento, rival ciumento da verdade, insinue-se e apague o exemplo para uma ação ulterior".

Por exemplo, ele nos fala com paixão de "um grande cálice de 140 onças de ouro, adornado de gemas — zirconitas e topázios — e de um vaso de pórfiro, o qual havia permanecido inutilizado num cofre por muitos anos, que a mão do escultor tornou admirável, ao transformá-lo de ânfora na forma de uma águia". E ao enumerar essas riquezas não pôde conter a entusiástica admiração e satisfação por ter ornamentado o templo com objetos tão admiráveis:

> *Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo "crista" vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.*

> Frequentemente contemplamos, para além da simples ligação com nossa mãe igreja, estes diversos ornamentos velhos e novos; e quando olhamos a maravilhosa cruz de Santo Elói — juntamente com as menores — e aqueles incomparáveis ornamentos... que estão colocados sobre o altar dourado, então digo, suspirando das profundezas do meu coração: "Toda pedra preciosa foi tua veste, a sardônica, o topázio, o jaspe, o crisólito, o ônix, o berílio, a safira, a granada, a esmeralda."
>
> (*De rebus in administratione sua gestis*, PL 186; ed. Panofsky 23, 17 ss., p. 62.)

Diante de tais páginas, sem dúvida deve-se concordar com Huizinga: Suger aprecia, antes de tudo, os materiais preciosos, as gemas, o ouro; o sentimento dominante é o do maravilhoso, não o do belo entendido como qualidade orgânica. Em tal sentido, Suger aparenta-se aos outros colecionadores da Idade Média, que enchiam indiferentemente seus tesouros de obras de arte propriamente ditas e das mais absurdas curiosidades, como transparece por inventários semelhantes ao do tesouro do duque de Berry, contendo chifres de unicórnio, o anel de noivado de São José, cocos, dentes de baleia, conchas dos sete mares (Guiffrey 1894-96; Riché 1972). E frente a coleções de três mil objetos, entre os quais setecentos quadros, um elefante embalsamado, uma hidra, um basilisco, um ovo que um abade havia encontrado dentro de um outro ovo, e maná caído durante uma carestia, é mesmo de se duvidar da pureza do gosto medieval e da sua capacidade de distinguir entre belo e curioso, arte e teratologia. Porém, mesmo diante das listas ingênuas, nas quais Suger quase se compraz dos termos que utiliza ao catalogar materiais preciosos, percebemos como, a um gosto ingênuo pelo prazer imediato (e também esta é uma atitude estética elementar), a sensibilidade medieval unia, no fundo, a consciência crítica do valor do material no contexto da obra de arte, para a qual a escolha da matéria a ser composta já é um primeiro e fundamental ato compositivo. Um gosto pela matéria plasmada, não só pela relação plasmante, que indica uma certa segurança e sanidade de reações.

Já quanto ao fato de o medieval, ao contemplar a obra de arte, deixar-se arrastar docemente pela fantasia, sem se deter na unidade do conjunto, a traduzir a alegria estética em alegria de viver ou alegria mística, isto é mais uma vez documentado por Suger, que diz palavras de efetivo arrebatamento a propósito da contemplação das belezas da sua igreja:

> *Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet (...) videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferi.*

> Por isso, quando pelo amor que nutro pela beleza da casa de Deus, a caleidoscópica formosura das gemas me distrai das preocupações terrenas e, transferindo também a diversidade das santas virtudes das coisas materiais àquelas imateriais, a honesta meditação me persuade a conceder-me uma pausa (...) parece-me ver a mim mesmo em uma região desconhecida do mundo, que não está completamente na lama terrestre, nem se acha de todo colocada na pureza do céu, e me parece ser possível transferir-me, com a ajuda de Deus, desta inferior àquela superior, de modo anagógico.
>
> (*De rebus*, ed. Panofsky 23, 27 ss., p. 62.)

As indicações deste texto são múltiplas: de um lado, notamos um ato de contemplação estética propriamente dita, provocada pela presença sensível do material artístico; do outro, esta contemplação tem caracteres próprios que não são nem os do gozo puro e simples dos sensíveis ("lama terrestre") nem os da contemplação intelectual das coisas celestes. Todavia, a passagem da alegria estética para a alegria de tipo místico é quase imediata. A degustação estética do homem medieval não consiste, portanto, em fixar-se na autonomia do produto artístico ou da realidade da natureza, mas em colher todas as relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmo, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus.

2.4 Utilidade e beleza

É difícil hoje compreender esta distinção entre beleza e utilidade, beleza e bondade, *pulchrum* e *aptum, decorum* e *honestum,* da qual estão repletas as discussões escolásticas e as investigações de técnica poética. Frequentemente, os teóricos se esforçam em distinguir estas categorias, e temos um primeiro exemplo numa página de Isidoro de Sevilha (*Sententiarum libri tres* I,8, PL 83, col. 551) para quem o *pulchrum* é aquilo que é belo por si mesmo, e o *aptum,* aquilo que é belo em função de algo (doutrina,

de resto, transmitida pela antiguidade e passada de Cícero a Agostinho e de Agostinho a toda a Escolástica). Mas a atitude prática perante a arte manifesta mais uma mistura que uma distinção de aspectos. Aqueles mesmos autores eclesiásticos que celebram a beleza da arte sacra insistem depois em seu fim didascálico; o objetivo de Suger é o já sancionado pelo sínodo de Arras, em 1025; aquilo que os simples não pudessem entender através da escritura deveria ser aprendido através das figuras; o objetivo da pintura, diz Honório de Autun, como bom enciclopedista que reflete a sensibilidade de sua época, é tríplice: ela serve, antes de tudo, para embelezar a casa de Deus (*ut domus tali decore ornetur*), para revocar a vida dos santos e, finalmente, para o deleite dos incultos, já que a pintura é a literatura dos laicos, *pictura est laicorum litteratura.*[5] E quanto à literatura, o ditame corrente é o por demais conhecido "ser útil e deleitar", da *intelligentiae dignitas et eloquii venustas* (dignidade do conceito e beleza do elóquio), através do qual se difunde a estética conteudística dos literatos carolíngios.

É necessário lembrar que tais concepções não representam nunca um depauperamento didascálico da arte: na verdade, para o medieval é muito difícil ver os dois valores separados, e não por falta de espírito crítico, mas porque não consegue conceber uma oposição entre valores — quando se trata de valores. E não por acaso um dos grandes problemas da estética escolástica foi precisamente o da integração em nível metafísico do belo com os outros valores. A discussão sobre a transcendentalidade do belo constituiu a maior tentativa de legitimar a sensibilidade da qual se falou, embora elaborando distinções que justificassem planos de autonomia nos quais o valor estético podia realizar-se.

3

O BELO COMO TRANSCENDENTAL

3.1 A visão estética do universo

Os medievais falam continuamente da beleza de todos os seres. Se a história dessa época é cheia de sombras e contradições, a imagem do universo que transparece pelos escritos de seus teóricos é cheia de luz e otimismo. Ensina o *Gênesis* que, ao fim do sexto dia, Deus viu que tudo aquilo que fizera era bom (1, 31), e através do livro da *Sapiência,* comentado por Agostinho, eles aprendiam que o mundo foi criado por Deus segundo *numerus, pondus* e *mensura* — categorias cosmológicas que são, como também veremos em seguida, categorias estéticas, além de manifestações do *Bonum* metafísico.

Ao lado da tradição bíblica, ampliada pelos padres, a tradição clássica concorria para reforçar esta visão estética do universo. A beleza do mundo como reflexo e imagem da beleza ideal era um conceito de origem platônica; e Calcídio (entre os séculos III e IV d.C.), em seu Comentário ao *Timeu* (obra fundamental na formação do homem medieval), havia falado do *mundus speciosissimus generatorum* (...) *incomparabili pulchritudine* (esplêndido mundo dos seres gerados (...) de incomparável beleza), fazendo eco, substancialmente, à conclusão do diálogo platônico (que, de resto, seu comentário, incompleto, não levara ao conhecimento da Idade Média):

> Porque este mundo, recebendo animais mortais e imortais e deles sendo pleno, tornou-se, assim, um animal visível, que acolhe em si todas as coisas visíveis, e é imagem do inteligível, deus sensível, máximo ótimo e belíssimo, e perfeitíssimo este céu uno e unigênito.[1]

E Cícero, no *De natura deorum,* reconfirmava: *Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est* (de todas as coisas, nada é melhor e mais belo que o cosmo).

Todas estas afirmações, porém, encontram no clima intelectual da Idade Média uma tradução em termos bem mais enfáticos, seja em virtude de um natural componente cristão de amorosa adesão à obra divina, ou de um componente neoplatônico. Ambos têm sua síntese mais sugestiva no *De divinis nominibus* do Pseudo Dionísio Areopagita. O universo, aqui, aparece como inexausta irradiação de beleza, uma grandiosa manifestação da difusividade da beleza primeira, uma cascata ofuscante de esplendores:

> *Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et càllos dicitur, et sicut tota in totis congregans.*

> O Belo suprassubstancial é chamado de Beleza por causa da beleza que é distribuída de si a todos os seres, segundo a medida de cada um; ela, que, como causa da harmonia e do esplendor de todas as coisas, lança sobre todos, à guisa de luz, as efusões que os tornam belos do seu raio nascente, chama para si todas as coisas — precisamente por isso também se chama Beleza — e reúne em si mesma tudo em tudo.
>
> (*De divinis nominibus* IV, 7, 135; tr. it. pp. 301-302.)

Nenhum comentarista deste autor escapa ao fascínio desta visão que conferia dignidade teológica a um sentimento natural e espontâneo da alma medieval.

Scotus Erígena elaborará uma concepção do cosmo como revelação de Deus e de sua beleza inefável através das belezas ideais e corporais, estendendo-se sobre o encanto de toda a criação, das coisas semelhantes e das dessemelhantes, da harmonia dos gêneros e das formas, das ordens diferentes de causas substanciais e acidentais concluídas em maravilhosa unidade (*De divisione naturae* 3, PL 122, col. 637-638). E não há autor medieval que não volte a este tema de uma polifonia do mundo, que impõe frequentemente, ao lado da constatação filosófica expressa em termos controlados, o grito de admiração extática:

> *Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi (...) invenies (...) ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum (...) caeteras vero creaturas pro varietate (...) mira concordia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere.*
>
> Quando observas a elegância e a magnificência do universo (...) achas que (...) este mesmo universo assemelha-se a um belíssimo cântico (...) [e achas que] as outras criaturas, que graças à sua variedade (...) afinam-se em uma estupenda harmonia, constituem um concerto de maravilhosa alegria.
>
> (Guilherme de Alverne, *De anima* V, 18 *in Opera*, t. II, 2, *suppl.*, Orléans 1674, p. 143a, *in* Pouillon 1946, p. 272.)

Para definir em termos mais filosóficos esta visão estética do cosmo haviam sido elaboradas numerosas categorias, todas provenientes da tríade sapiencial: do *numerus, pondus et mensura* derivaram o *modus*, a *forma* e o *ordo*, a *substantia*, a *species* e a *virtus*, o *quod constat*, *quod congruit* e *quod discernit*, e assim por diante. Todavia, tra-

tava-se sempre de expressões não coordenadas e sempre empregadas para definir ou a bondade ou a beleza das coisas, como, por exemplo, nesta afirmação de Guilherme de Auxerre:

> *Idem est in ea (substantia) ejus bonitas et ejus pulchritudo (...) Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei puchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.*
>
> Na substância identificam-se sua bondade e sua beleza (...) A beleza de um objeto julga-se a partir destas três coisas (espécie, número e ordem), nas quais consiste a beleza, segundo Agostinho.
>
> (*Summa aurea*, Paris, 1500, f. 57d e 67a; cf. Pouillon 1946, p. 266.)

Num determinado momento de maturação, a Escolástica sente a necessidade de sistematizar estas categorias e definir finalmente com rigor filosófico aquela visão estética do cosmo tão difusa e também tão vaga, rica em metáforas poéticas.

3.2 Os transcendentais. Filipe, o Chanceler

A Escolástica do século XII empenha-se em refutar o dualismo que, da religião persa dos maniqueus e das várias correntes gnósticas dos primeiros séculos do cristianismo, havia se difundido, por várias ramificações, junto aos cátaros, sobretudo na Provença. A heresia dualística via não só a alma humana, mas o cosmo inteiro agitado por uma luta entre os dois princípios da luz e das trevas, do bem e do mal, ambos incriados e eternos. Em outras palavras, para as heresias dualísticas, o mal não era um acidente que sobreveio depois da criação divina (dos anjos ou do mundo), mas uma espécie de tara originária da qual sofre a própria divindade.

Na suspeita de que no mundo possa instaurar-se uma dialética de resultado incerto entre o bem e o mal, a Escolástica procura confirmar a positividade de toda a criação, mesmo nas aparentes zonas de sombra. O instrumento que a Escolástica elabora de modo perfeito para operar esta reavaliação do universo é a noção de propriedades transcendentais como *conditiones concomitantes* do ser.[2]

Se se estabelece que unidade, verdade, bondade não são valores que se realizam esporádica e acidentalmente, mas inerem como propriedades coextensivas ao ser, em nível metafísico, disto resultará que toda coisa existente é verdadeira, una e boa.

Neste clima de interesses, assistimos no início do século na *Summa de bono,* de Filipe, o Chanceler, à primeira tentativa de fixar uma noção exata de transcendental e determinar um esboço de classificação com base na ontologia aristotélica, nos acenos que o Estagirita faz ao *uno* e ao *verdadeiro* no primeiro livro da *Metafísica* (III, 8; IV, 2; X, 2) e nas conclusões às quais já haviam chegado os árabes (enriquecendo a série aristotélica das propriedades do ser com a *res* e a *aliquid*). Insistindo particularmente no *bonum* (inovação originada, precisamente, da polêmica antimaniqueísta do século XIII), Filipe elabora, inspirando-se nos árabes, a noção de identidade e conversibilidade dos transcendentais e do seu diferir *secundum rationem.* O bem e o ser convertem-se reciprocamente; todavia, o bem acrescenta algo ao ser, segundo o modo em que é considerado: *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens.* O bem é o ser visto na sua perfeição, na sua eficaz correspondência ao objetivo ao qual tende, assim como o *unum* é o ente visto sob o aspecto da indivisibilidade (Pouillon 1939).

Filipe não fala absolutamente do belo, mas sobretudo nos comentários ao Pseudo Dionísio (influenciados pelos seus contínuos acenos à *pulchritudo*) os contemporâneos são obrigados a perguntar-se se também o belo é um transcendental. Antes de tudo, para definir através de categorias rigorosas a visão estética do cosmo, depois, para explicar no nível dos transcendentais a vária e complexa terminologia triádica, e, enfim, para aclarar, neste plano de precisão metafísica, as relações entre bem e belo, segundo as exigências de distinção próprias da metodologia escolástica. A sensibilidade do tempo revive em uma atmosfera de espiritualismo cristão a *kalokagathìa* grega, a unidade *kalos kai agathos* (belo e bom) que indicava a harmônica conjunção de beleza física e virtude. Mas o filósofo e escolástico quer discernir com clareza no que consiste esta identidade de valores e qual é sua esfera de autonomia.

Se o belo é uma propriedade estável de todo o ser, a beleza do cosmo se fundamentará na certeza metafísica e não em um simples sentimento poético de admiração. Mas a exigência de uma distinção *secundum rationem* dos transcendentais levará a que se defina em quais condições específicas o ser pode ser visto como belo, fixando, então, num campo de unidade dos valores, as condições de autonomia do valor estético.

3.3 Os comentários ao Pseudo Dionísio

Esta discussão tem uma notável importância, porque nos mostra como a filosofia sentiu, num certo momento, a exigência de ocupar-se criticamente do problema estético. No início, a Idade Média, embora falasse de coisas belas e da beleza do todo, tinha sido muito renitente em elaborar categorias específicas a esse respeito. Um exemplo interessante nos é dado pelo modo como os tradutores do texto grego do Pseudo Dionísio reagiam a expressões como *kalòn* e *kàllos*. Em 827, Hilduíno, o primeiro tradutor do texto, nos parágrafos 133-134

do capítulo IV dos *Nomes divinos*, entendendo o *kalòn* como bondade ontológica, traduziu:

> *Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa (...) bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat (...)*
>
> Além disso o bom e o bem não são reconduzíveis, mesmo na sua distinção, a um único princípio graças a uma única causa onicompreensiva (...) Definimos bom aquilo que participa do bem.

Três séculos mais tarde, João Sarraceno traduzirá o mesmo trecho deste modo:

> *Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit (...) Pulchrum quidem esse dicimus quod participat, pulchritudine (...) etc.*
>
> O belo e a beleza não devem ser divididos na causa que em si só tudo compreende (...) Dizemos belo aquilo que participa da beleza (...) etc.
>
> (*Dyonisiaca*, pp. 178-179.)

Como diz De Bruyne, entre o texto de Hilduíno e o de João Sarraceno há um mundo. E não se trata somente de um mundo doutrinal, de um mundo de aprofundamento do texto dionisiano. Entre Hilduíno e Sarraceno há o final dos séculos bárbaros, a renascença carolíngia, o humanismo de Alcuíno e Rabano Mauro, a superação dos terrores do ano mil, um novo sentimento da positividade da vida, a evolução do feudalismo para as civilizações comunais, as primeiras Cruzadas, o desbloqueio do comércio, o românico com as grandes vias de peregrinação a Santiago de Compostela, a primeira florescência do gótico. A sensibilidade ao valor estético desenvolve-se com um acréscimo de horizontes terrenos, e juntamente com a tentativa de sistematizar a nova visão do mundo nos termos de uma doutrina teológica.

Entre Hilduíno e Sarraceno a adscrição implícita do belo aos transcendentais acontece já de várias maneiras, como, por exemplo, com Otloh de Saint Emmeran, que, no início do século XI, atribui a característica fundamental do belo, a *consonantia,* a toda criatura: *consonantia ergo habetur in omni creatura,* a harmonia é verificável em toda criatura. *(Dialogus de tribus quaestionibus,* PL 146, col. 120.)

Nesta linha se formarão as várias teorias da Ordem cósmica e da estrutura musical do universo (como se verá mais adiante). Até que, mediante os instrumentos terminológicos aprestados por indagações como a de Filipe, o Chanceler, o século XIII trabalhará com diligente meticulosidade sobre categorias precisas e suas relações.

3.4 Guilherme de Alverne e Roberto Grosseteste

Guilherme de Alverne, em 1228, no *Tractatus de bono et malo* detém-se na beleza da ação honesta e diz que, assim como a beleza sensível é aquela que *agrada a quem a vê* (afirmação interessante à qual voltaremos), a beleza interior é aquela que causa deleite à alma de quem a intui e induz a amá-la. Chamamos a bondade que encontramos na alma humana de beleza e elegância, por analogia com a beleza exterior e visível *(pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis).* Ele estabelece uma equivalência entre beleza moral e *honestum,* tomando-a claramente da tradição estoica, de Cícero e de Agostinho, e provavelmente da retórica aristotélica: "O belo é o que é preferível por si e louvável, ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom" *(Retórica* I, 9, 1366 a 33). Todavia, Guilherme para nesta identificação, sem aprofundar o problema (para os textos, cf. Pouillon 1946, pp. 315-316).

Em 1242, Tomás Gallo de Vercelli termina uma *Explanatio* do *Corpus Dionysianum* e volta a esta assemelhação do belo ao bem. Antes de 1243, Roberto Grosseteste, em seu comentário a Dionísio, atribuindo a Deus como nome a *Pulchritudo,* sublinha:

> *Si igitur omnia communiter bonum pulchrum "appetunt", idem est bonum et pulchrum.*

> Se, portanto, todas as coisas têm em comum o fato de tender para o bem e o belo, então o bem e o belo são a mesma coisa.

Mas acrescenta que, se os dois nomes estão unidos na objetividade da coisa (e na unidade de Deus, cujos nomes manifestam os benéficos processos criativos que dele derivam para as criaturas), bem e belo *diversa sunt ratione:*

> *Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.*

> De fato, Deus é chamado bom porque conduz cada coisa ao ser e ao respectivo bem e a faz progredir e a consuma e a conserva neste estado; além disso, chama-se belo porque produz a harmonia entre todos os objetos e no interior de cada um deles na própria identidade.
>
> (Pouillon 1946, p. 321.)

O bem é nome de Deus porque confere existência às coisas e as conserva no ser, o belo porque se faz *causa organizante* da criação. Pode-se notar como o método usado por Filipe para distinguir o *unum* e o *verum* foi adaptado por Roberto para o *pulchrum* e o *bonum.*

3.5 A *Summa Fratris Alexandri* e São Boaventura

Mas há um outro texto fundamental que só em 1245 veio à luz em sua totalidade, do qual, porém, Grosseteste podia já ter conhecimento. É a *Summa* dita de Alexandre de Hales, obra de três autores franciscanos, Jean de la Rochelle, um não melhor identificado Frater Considerans e o próprio Alexandre. Aqui o problema da transcendentalidade do belo e de sua distinção é resolvido de modo definitivo.

Jean de la Rochelle pergunta-se *si secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum,* isto é, se belo e bom são idênticos segundo a intenção. Por *intentio* ele entende a intenção daquele que olha a coisa, e em tal pergunta está a novidade da colocação. De fato, ele dá como certo que *pulchrum* e *bonum* são idênticos no objeto, e se vale da afirmação agostiniana segundo a qual o *honestum* é assemelhado à beleza inteligível. Todavia, o bem, porque coincide com *honestum,* e o belo não são a mesma coisa:

> *Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.*

> De fato, o belo indica a disposição do bem porque é agradável à faculdade apreensiva; o bem, ao contrário, significa a disposição que deleita o sentimento.
>
> (*Summa theologica,* ed. Quaracchi I, 103.)

Enquanto o bem refere-se à causa final, o belo *refere-se à causa formal.* De fato, *speciosus* vem de *species, forma* (uma ideia que já encontramos em Plotino — *Enneades* I, 6, 2; 8, 3; II, 4, I — e em Agostinho — *De vera religione* 40, 20). Ora, na *Summa fratris Alexandri*, por forma entende-se o princípio substancial de vida, a forma aristotélica. Sobre esta nova base funda-se, portanto, a beleza do universo. Verdade, bem, belo — como, por sua vez, esclarece melhor Frater Considerans são conversíveis e diferem logicamente *(ratione)*. A verdade é a disposição da forma em relação ao interior da coisa, a beleza é a disposição da forma em relação ao exterior.

Este texto, junto com outras numerosas afirmações, contém pontos de grande interesse que o distinguem do de Grosseteste, aparentemente análogo. Para este último, bem e belo diferem *ratione* do ponto de vista de Deus e do especificar-se do processo criativo; na *Summa fratris Alexandri*, o diferir *ratione* é, ao contrário, um diferir *intentione*. O que especifica a beleza da coisa é seu referir-se ao sujeito conhecedor. E mais: enquanto para Grosseteste bem e belo eram sempre nomes divinos e substancialmente identificavam-se no seio da Unidade difusora de vida, na *Summa* os dois valores estão, antes de tudo, fundados na forma concreta da coisa.

A esta altura, não parece mais indispensável inscrever claramente o belo na série dos transcendentais. A *Summa* dos três franciscanos não o faz pela prudência típica com a qual os escolásticos relutavam em homologar *apertis verbis* todo tipo de inovação filosófica. E todos os filósofos seguintes adotarão, mais ou menos, a mesma cautela.

Parece, então, muito audaciosa a solução proposta por São Boaventura em 1250, em um opúsculo que teve pouca ressonância.[3] Ele cataloga explicitamente, aqui, as quatro condições do ser, isto é, ***unum, verum, bonum et pulchrum***, e explica sua conversibilidade e distinção. O uno concerne à causa eficiente; o verdadeiro, à formal; o bom, à final; mas o belo *circuit omnem causam et est commune ad ista (...) respicit communiter omnem causam*. O belo abraça todas as causas e é comum a elas (...) [o belo] concerne, em geral, a toda causa. Singular definição, portanto, do belo como *esplendor dos transcendentais reunidos*, para usar uma expressão que certos intérpretes modernos da Escolástica elaboraram, sem, porém, ter presente este texto (cf. Maritain 1920, p. 183; Marc 1951).

Mas, por mais interessante que possa parecer a formulação de São Boaventura, a *Summa* de Alexandre de Hales contém inovações mais radicais, ainda que menos descobertas. Os dois pontos definitivamente fixados por este texto (o belo está fundado na forma de uma coisa; o que distingue o belo é a relação particular de fruição em que se coloca com o sujeito conhecedor) estão destinados a ser retomados com sucesso.

3.6 Alberto Magno

O primeiro ponto tornou-se objeto de discussão de Alberto Magno em seu comentário ao capítulo IV do *De divinis nominibus* (comentário que, sob o título de *De pulchro et bono*, figurou por longo tempo entre os *Opuscula* de Santo Tomás).[4]

Alberto remete-se à distinção da *Summa fratris Alexandri:*

> *Illud (bonum) accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum (...) differunt autem ratione (...) bonum separatur a pulchro secundum intentionem.*

> O bem inere ao belo, pelo fato de que o belo encontra-se no mesmo substrato no qual está o bem (...) eles diferem, porém, por causa do modo em que a razão os entende (...) o bem é distinto do belo segundo a intenção.
>
> (*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 e 86, *Opera omnia* XXXVII/1, pp. 182 e 191.)

Ele dá, então, uma definição que ficou famosa e exemplar:

> *Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.*

> A essência universal do belo consiste no esplendor da forma sobre as partes proporcionais da matéria ou sobre as diversas forças ou ações.
>
> (*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72, *Opera omnia* XXXVII/1, p. 182.)

Com uma definição do gênero, o belo passa a pertencer verdadeiramente a todo ente a título metafísico, e a beleza do universo pode ser garantida para além de qualquer entusiasmo lírico. Em todo ente é possível descobrir a beleza como esplendor da forma que o trouxe à vida; da forma que ordenou a matéria segundo cânones de proporção e ali resplandeça à guisa de luz, expressa pelo substrato ordenado que revela a sua ação ordenadora.

> *Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali;* [e consequentemente] *sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis (...) ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.*

> A beleza consiste nos elementos que compõem [o objeto belo] no que concerne à matéria, mas no esplendor da forma no que concerne à forma; [e consequentemente] assim como a beleza de um corpo requer

> que haja uma devida proporção dos membros e que a cor resplandeça neles (...) do mesmo modo a essência universal da beleza exige a recíproca proporção do que equivale [aos membros no corpo], sejam eles partes ou princípios ou qualquer outra coisa na qual resplandeça a luminosidade da forma.
>
> (*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 e 76, *Opera omnia* XXXVII/1, pp. 182-183 e 185.)

As noções empíricas de beleza transmitidas pelas várias tradições compõem-se, aqui, em um quadro inspirado no hilemorfismo aristotélico. Posição importante também para compreender a estética de Santo Tomás. A forma *(morfe)* compõe-se com a matéria *(hyle)* para dar vida à substância concreta e individual. Para Alberto, é no contexto hilemórfico que encontram resolução pacífica todas as várias tríades de origem sapiencial: de fato, *modus, species* e *ordo, numerus, pondus* e *mensura* tornam-se predicados da realidade formal. A perfeição, o belo, o bem baseiam-se na forma, e, para que algo seja bom e perfeito, deverá ter todas aquelas características que presidem a forma e dela resultam. A forma pressupõe uma determinação sua segundo o *modus* (segundo *mensura* e proporção, portanto), coloca o ente nos limites de uma *species* (segundo uma dosagem de elementos constitutivos, isto é, segundo o *numerus*) e, como ato, dirige-o, através de uma inclinação particular ou *pondus,* a seu próprio objetivo, o *ordo* devido.[5]

Todavia, a concepção albertina, embora tão articulada e avançada, não considera a referência ao ato humano conhecedor como constitutivo do belo em sua própria *ratio;* consideração que estava presente, no entanto, na *Summa fratris Alexandri.* A de Alberto apresenta-se, assim, como uma estética rigorosamente objetivista, onde o belo não é absolutamente definido *secundum notitiam sui ab aliis,* isto é, segundo a percepção que os outros têm dele. Aliás, ante esta expressão encontrada no ciceroniano *De officiis,* Alberto replica que a virtude, por exemplo, tem uma certa *claritas* em si mesma, pela qual refulge como bela, mesmo se ninguém a percebe, *etiamsi a nullo cognoscatur.* A *notitia ab aliis,* insiste Alberto, não determina objetivamente a forma, como, ao contrário, faz a *claritas,* o *splendor* que a ela pertence (*Super Dionysium* IV, 76, p. 185). A beleza *pode* se dar a conhecer neste seu fulgor, mas esta possibilidade lhe é acessória e não constitutiva.

A distinção não é pequena. Diante deste objetivismo metafísico, segundo o qual a beleza é propriedade das coisas e reluz objetivamente sem que o homem o possa determinar e impedir, há um outro tipo de objetivismo, no qual o belo, mesmo sendo uma propriedade transcendental do ser, revela-se em uma relação em que o homem focaliza o objeto *sub ratione pulchri.* Este segundo tipo de objetivismo é o de Santo Tomás.

Não que Santo Tomás estabeleça deliberadamente e com plena consciência crítica uma teoria do belo com propósitos de originalidade. Mas os dados tradicionais que ele recolhe e insere em seu sistema, à luz do contexto, ganham esta fisionomia. No fundo, podemos imaginar os sistemas escolásticos (e o tomista é, sem dúvida, o modelo mais completo e maduro de todos) como grandes cérebros eletrônicos *ante litteram*: uma vez reguladas todas as ligações, toda pergunta introduzida deve receber uma resposta conclusiva. Naturalmente, a resposta será conclusiva e satisfatória apenas no âmbito de *uma* lógica determinada e de *um* modo de entender as conexões do real: uma *summa* é um cérebro eletrônico que pensa *como medieval*. Todavia, pensa e responde mesmo quando seu autor não tem imediatamente presentes todas as implicações de um certo conceito. A tradição estética da Idade Média desenvolve uma série de temas como a concepção matemática do belo, a metafísica estética da luz, uma certa psicologia da visão e uma noção de forma como esplendor e causa de gozo. Seguindo estes temas em seu desenvolvimento, através de séculos de retomadas e discussões, poderemos entender melhor o grau de maturação que eles alcançaram no século XIII e como se inserem no âmbito do sistema (o tomista) que sintetiza seus problemas e soluções.

4

AS ESTÉTICAS DA PROPORÇÃO

4.1 A tradição clássica

De todas as definições da beleza, uma teve particular fortuna na Idade Média, e provinha de Santo Agostinho (*Epistula* 3, CSEL 34/1, p. 8): *Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.* (O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido.) Esta fórmula reproduzia uma outra, quase análoga, de Cícero (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo. Tusculanae* IV, 31, 31), a qual, por sua vez, sintetizava toda a tradição estoica, e clássica em geral, expressa pela díade *chrôma kaì symmetría.*

Mas o aspecto mais antigo e fundamentado de tais fórmulas era sempre o da *congruentia*, da proporção, do número, que, sem dúvida, originava-se dos pré-socráticos.[1] Através de Pitágoras, Platão, Aristóteles, esta concepção substancialmente quantitativa de beleza havia aparecido recorrentemente no pensamento grego,[2] para se fixar de maneira exemplar — e em termos de praticidade operativa — no Cânon de Policleto e na exposição que dele havia feito sucessivamente Galeno (cf. Panofsky 1955, pp. 64 ss.; e Schlosser 1924, tr. it. pp. 65 ss.). Nascido como escrito técnico-prático e inserido em um veio de especulações pitagóricas, o Cânon tornou-se, gradativamente, documento de estética dogmática. O único fragmento que possuímos dele já contém uma afirmação teórica ("o belo surge, pouco a pouco, de muitos números") e Galeno, ao sintetizar os conceitos de Cânon, diz que "a beleza não consiste nos elementos, mas na harmoniosa proporção das partes; de um dedo ao outro; de todos os dedos ao resto da mão... de cada parte à outra, como está escrito no Cânon de Policleto" (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). Destes textos nasceu, portanto, o gosto por uma fórmula elementar e polivalente, por uma definição da beleza que exprima numericamente a perfeição formal, definição que, consentindo uma série de variáveis, seja, todavia, reconduzível ao princípio fundamental da *unidade na variedade*.

O outro autor através do qual a teoria das proporções transmite-se à Idade Média é Vitrúvio, a quem se remetem tanto os teóricos quanto os tratadistas práticos, do século IX em diante, encontrando em seus textos não só os termos de *proportio* e *symmetria*, mas definições como:

> *Ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio o ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*
>
> Isto é, de "simetria, em toda obra, dos elementos de uma determinada parte e do todo", e de "harmoniosa concordância dos elementos da obra e correspondência das partes separadas de uma determinada parte à imagem da figura inteira".
>
> (*De architectura* III, 1; I, 2.)

No século XIII, Vicente de Beauvais, em seu *Speculum maius* (I,28,2), sintetizará a teoria vitruviana das proporções humanas, onde aparece o princípio de harmonia típico da concepção proporcional grega, segundo a qual as dimensões da coisa bela são determinadas uma em relação à outra (o rosto será uma décima parte do corpo etc.) e não reconduzidas separadamente a uma unidade numérica neutra (cf. Panofsky 1955, p. 66); uma proporcionalidade baseada em harmonias concretas e orgânicas, não em números abstratos.

4.2 A estética musical

Através de tais fontes a teoria das proporções chega à Idade Média. Na fronteira entre a antiguidade e os novos tempos estão Agostinho, que em vários momentos toma emprestado este conceito (cf. Svoboda 1927), e, autor de influência incalculável em todo o pensamento escolástico, Boécio. Este transmite à Idade Média a filosofia das proporções em seu aspecto pitagórico originário, desenvolvendo uma doutrina das relações proporcionais no âmbito da teoria musical. Através da influência de Boécio, Pitágoras se tornará, para a Idade Média, o primeiro inventor da música: *Primum omnium Pythagoras inventor musicae* (cf. *Engelberti Abb. Admontensis de musica*, c. X).

Com Boécio verifica-se um fato muito sintomático e representativo da mentalidade medieval. Ao falar de música, Boécio entende uma ciência matemática das leis musicais; o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executante é frequentemente apenas um escravo sem perícia e o compositor é um instintivo que não conhece as belezas inefáveis que só a teoria pode revelar. Só quem julga ritmos e melodias à luz da razão pode ser chamado músico. Boécio parece quase felicitar Pitágoras por ter empreendido um estudo da música *relicto aurium judicio*, prescindindo do juízo do ouvido (*De musica* I, 10).

Trata-se de um vício teoricista que caracterizará todos os teóricos musicais da Idade Média. Todavia, esta noção teórica de proporção os levará a determinar as relações efetivas da experiência sensível, enquanto o costume com o fato criativo aos poucos conferirá à noção

de proporção significados mais concretos. Por outro lado, a noção de proporção chegava a Boécio já verificada pela antiguidade, e suas teorias não eram, portanto, puras fabulações abstratas. Sua atitude revela, ao contrário, o intelectual sensível que vive em um momento de profunda crise histórica e assiste à queda de valores que lhe parecem insubstituíveis: a antiguidade clássica dissolveu-se sob seus olhos de último humanista, na época de barbárie em que vive a civilização das letras está quase reduzida a zero, a crise da Europa atingiu um dos momentos mais trágicos. Boécio procura refúgio na consciência de alguns valores que não podem faltar, nas leis do número que regulam a natureza e a arte, qualquer que seja a situação presente. Mesmo nos momentos de otimismo pela beleza do mundo, sua atitude é sempre a de um sábio que esconde a desconfiança no mundo fenomênico, admirando a beleza dos números matemáticos. A estética da proporção entra na Idade Média, portanto, como dogma que se recusa a qualquer verificação, e que estimulará, todavia, as verificações mais ativas e produtivas.[3]

As teorias boecianas da música são bastante conhecidas. Um dia, Pitágoras observa como os martelos de um ferreiro, batendo na bigorna, produzem sons diferentes, e percebe que as relações entre os sons da escala assim obtida são proporcionais ao peso dos martelos. O número rege, portanto, o universo sonoro na sua razão física e o regula na sua organização artística.

> *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest (...) Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (...) Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*
>
> A consonância que governa todas as modulações musicais não pode ser obtida sem som (...) A consonância é a concórdia de vozes diferentes reduzidas em unidade (...) A harmonia é uma mistura de sons agudos e graves que atinge suave e uniformemente o ouvido.
>
> (*De musica* I, 3 e 8, PL 63, col. 1172, 1173 e 1176.)

A reação estética frente ao fato musical funda-se, também ela, num princípio proporcional: é próprio da natureza humana enrijecer-se diante de modos musicais contrários e abandonar-se aos agradáveis. Trata-se de um fato documentado por toda a doutrina psicagógica da música: modos diferentes influem diferentemente na psicologia dos indivíduos, e existem ritmos duros e ritmos temperados, ritmos aptos a educar energicamente os meninos e ritmos brandos e lascivos; os espartanos, lembra Boécio, pensavam dominar os ânimos com a música, e Pitágoras havia deixado mais calmo e controlado um adolescente embriagado, fazendo-o escutar uma melodia de modo hipofrígio em ritmo espondaico (já que o modo frígio o estava superexcitando). Os pitagóricos, pacificando no sono as preocupações cotidianas, faziam-se adormentar por determinadas cantilenas; acordados, liberavam-se do torpor do sono com outras modulações.

Boécio esclarece a razão de todos estes fenômenos em termos proporcionais: a alma e o corpo do homem são sujeitos às mesmas leis que regulam os fenômenos musicais e estas mesmas proporções acham-se na harmonia do cosmo, tanto que micro e macrocosmo parecem ligados por um único nó, por um módulo ao mesmo tempo matemático e estético. O homem é conforme à medida do mundo e extrai prazer de toda manifestação de tal semelhança: *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria.*

Se esta teoria da *proportio* psicológica terá desenvolvimentos interessantes na teoria medieval do conhecimento, um enorme sucesso terá a concepção boeciana da proporção cósmica. Antes de mais nada, volta à cena a teoria pitagórica da harmonia das esferas, através do conceito de *música mundana:* trata-se da escala musical produzida pelos sete planetas de que fala Pitágoras, os quais, girando em torno da Terra imóvel, geram, cada um, um som tão mais agudo quanto mais longe o planeta estiver da Terra e quanto mais rápido for seu movimento

(*De musica* I, 2). Do conjunto provém uma música dulcíssima que nós não entendemos por inadequação dos sentidos, assim como não percebemos odores que os cães, por sua vez, sentem — como dirá mais tarde, com uma comparação um tanto infeliz, Jerônimo da Morávia (cf. Coussemmaker 1864, I, p. 13).

Nestes argumentos, notamos mais uma vez os limites do teoricismo medieval: de fato, como foi observado, se cada planeta produz um som da escala, todos os planetas juntos produzirão uma dissonância desagradabilíssima. Mas o teórico medieval não se preocupa com este contrassenso diante da perfeição das correspondências musicais. A Idade Média examinará a experiência sucessiva com esta bagagem de certezas platônicas, e os caminhos da ciência são verdadeiramente infinitos: alguns astrônomos do Renascimento chegarão a conjeturar o movimento da Terra, justamente porque, por exigências de escala, ela deveria produzir um oitavo som. A teoria da música mundana consente também, por outro lado, uma visão mais concreta da beleza dos ciclos cósmicos, do jogo proporcionado do tempo e das estações, da composição dos elementos e os movimentos da natureza, dos movimentos biológicos e da vida dos humores.

A Idade Média desenvolverá uma infinidade de variações sobre este tema da beleza musical do mundo. Honório de Autun, no *Liber duodecim quaestionum*, dedicará um capítulo para explicar *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversarerum genera in modo chordarum sit consonantia*, isto é, como o cosmo está disposto de modo semelhante a uma cítara, na qual os diversos tipos de cordas soam harmoniosamente (PL 172, col. 1179). Scotus Erígena falará da beleza da criação constituída pelo consonar dos semelhantes e dos dessemelhantes à guisa de harmonia, cujas vozes, escutadas isoladamente, não dizem nada, mas fundidas em um único concento produzem uma doçura natural (*De divisione naturae* II, PL 122).

4.3 A escola de Chartres

No século XII, afora a especulação estritamente musical, mas sempre em bases platônicas, desenvolve-se a cosmologia "timaica" da escola de Chartres, fundada em uma visão estético-matemática. "Seu cosmo é o desenvolvimento, através dos escritos aritméticos de Boécio, do princípio agostiniano segundo o qual Deus dispôs toda coisa *ordine et mensura*, e se liga fortemente ao conceito clássico de *kósmos*, como *consentiens conspirans continuata cognatio*, amparada por um princípio divino que é *alma, providência, destino*."[4] A origem de tal visão é, como já se disse, o *Timeu*, que lembrava à Idade Média como "Deus, ao querer assemelhá-lo ao mais belo e ao mais completamente perfeito dos animais inteligíveis, compôs um só animal visível, que dentro de si reúne todos os animais que lhe são naturalmente afins (...) E o mais belo dos laços é o que faz, na medida do possível, de si e das coisas ligadas uma coisa só: ora, a proporção cumpre isso de modo belíssimo" (30d e 31c; tr. it. cit. pp. 370-371).

Para a escola de Chartres, a obra de Deus é precisamente o *kósmos*, a ordem do todo que se contrapõe ao caos primígeno. Mediadora desta obra será a Natureza, uma força ínsita às coisas, que de coisas semelhantes produz coisas semelhantes (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*), como dirá Guilherme de Conches no *Dragmaticon* (I). A Natureza, para a metafísica chartrense, não é apenas uma personificação alegórica, mas, pelo contrário, uma força que preside o nascer e o devir das coisas (cf. Gregory 1955, pp. 178 e 212).

E a *exornatio mundi* é o remate que a Natureza, através de um complexo orgânico de causas, deu ao mundo uma vez criado:

> *Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut estellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.*
>
> A beleza do mundo é tudo o que aparece em cada elemento seu, como as estrelas no céu, os pássaros no ar, os peixes na água, os homens na terra.
>
> (G. de Conches, *Glosae super platonem*, ed. Jeauneau, p. 144.)

O *ornatus* como ordem e *collectio creaturarum*. A beleza começa a aparecer no mundo quando a matéria criada diferencia-se em peso e número, circunscreve-se em seus contornos, toma figura e cor; assim, também nesta concepção cosmológica, o *ornatus* está próximo de ser aquela estrutura individuante das coisas, que será depois reconhecida no assentamento, que o século XIII operará, do *pulchrum* sobre a *forma*. Por outro lado (talvez mais a nossos olhos que aos dos medievais), esta imagem da harmonia cósmica apresenta-se como uma metáfora dilatada da perfeição orgânica de uma forma singular, de um organismo da natureza ou da arte.

Nesta concepção, a rigidez das deduções matemáticas já está moderada por uma percepção orgânica da natureza. Guilherme de Conches, Thierry de Chartres, Bernardo Silvestre, Alain de Lille não falam de uma ordem matematicamente imóvel, mas de um processo orgânico do qual podemos sempre reinterpretar o crescimento remontando ao autor; vendo a segunda Pessoa da Trindade como causa formal, princípio organizador de uma harmonia estética da qual o Pai é causa eficiente e o Espírito é causa final, *amor et connexio, anima mundi*. A Natureza, não o número, rege este mundo; a Natureza da qual Alain cantará:

O Dei proles genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.
Pax, amor, virtus, regimem, potestas,
ordo, lex, finis, via, dux, origo,
vita, lux, splendor, species, figura,
regula mundi.

Ó filha de Deus e mãe das coisas,
que manténs unido e tornas estável o mundo,
gema para os homens, espelho para os mortais,
luz do mundo.
Paz, amor, virtude, governo, poder,
ordem, lei, fim, caminho, guia, origem,
vida, luz, esplendor, forma, figura,
regra do mundo.

(*De planctu naturae*, ed. Häring, p. 831.)

Nestas e em outras visões da harmonia cósmica resolviam-se também as interrogações colocadas pelos aspectos negativos da realidade. Também as coisas feias compõem-se na harmonia do mundo por via de proporção e contraste. A beleza (e esta será convicção comum a toda a Escolástica) nasce também destes contrastes, e também os monstros têm uma razão e uma dignidade no concento da criação, também o mal na ordem torna-se

belo e bom, porque dele nasce o bem, e a seu lado o bem refulge melhor (cf. a *Summa* de Alexandre de Hales, II, pp. 116 e 175).

4.4 O *homo quadratus*

Todavia, ao lado desta cosmologia naturalística, o mesmo século XII incrementava ao máximo uma outra derivação das cosmologias pitagóricas, retomando e unificando os temas tradicionais da teoria do *homo quadratus*. Sua origem foram as doutrinas de Calcídio e Macróbio, especialmente este último (*Somnium scipionis* II, 12), que lembrava como *physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*. O cosmo como grande homem e o homem como pequeno cosmo. Este é o ponto de partida de grande parte do alegorismo medieval em sua tentativa de interpretar, através de arquétipos matemáticos, a relação entre microcosmo e macrocosmo. Na teoria do *homo quadratus* o número, princípio do universo, assume significados simbólicos, fundados em séries de correspondências numéricas que são também correspondências estéticas.

Também aqui as primeiras sistematizações da teoria são de tipo musical: oito são os tons musicais — observa um anônimo monge cartuxo — porque quatro deles os antigos encontraram e quatro os modernos acrescentaram (e refere-se aos quatro modos autênticos e aos quatro modos plagais):

> *Syllogizabant namque hoc modo: sicut est in natura, sic debet esse in arte; sed natura in multis quadripartito modo se dividit (...) Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant (...) etc.*
>
> [Os antigos] raciocinavam, de fato, deste modo: como é na natureza assim deve ser na arte; mas a natureza em muitos casos divide-se em quatro partes (...) Quatro são, de fato, as regiões do mundo, quatro os elementos, quatro são as qualidades primeiras, quatro os ventos principais, quatro são as constituições físicas, quatro as faculdades da alma e assim por diante. A partir disso concluíam (...) etc.
>
> (Anônimo cartuxo, *Tractatus de musica plana*, ed. Coussemaker, II, p. 434.)

O número quatro torna-se, assim, para outros autores e para a crença comum, um número fundamental e resolutivo, pleno de determinações seriais. Quatro os pontos cardeais, os ventos principais, as fases da lua, as estações, quatro o número constitutivo do tetraedro timaico do fogo, quatro as letras do nome ADAM. E quatro será, como ensinava Vitrúvio, o número do homem, pois a largura do homem com braços esticados corresponderá a sua altura, dando, assim, a base e a altura de um quadrado ideal. Quatro será o número da perfeição moral, tanto que *tetrágono* será chamado o homem moralmente aguerrido. Mas o homem quadrado será ao mesmo tempo também o homem pentagonal, porque também o cinco é um número cheio de arcanas correspondências, uma entidade que simboliza a perfeição mística e a perfeição estética. Cinco é o número circular que, multiplicado, encontra continuamente a si mesmo ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$ etc.). Cinco são as essências das coisas, as zonas elementares, os gêneros viventes (pássaros, peixes, plantas, animais, homens); a *pentás* é matriz construtora de Deus e é encontrada também nas Escrituras (o Pentateuco, as cinco pragas); mais ainda, ela se encontra no homem, o qual pode ser inscrito em um círculo cujo centro é o umbigo, enquanto o perímetro formado pelas linhas retas que unem as várias extremidades resulta na figura de um pentágono. E basta lembrar, se não a imagem de Villard de Honnecourt, a conhecidíssima, já renascimental, de Leonardo. A mística de Santa Hildegarda (com sua concepção da *anima symphonizans*) baseia-se na simbologia das proporções e no fascínio misterioso da *pentás*. A seu propósito falou-se de sentido sinfônico da natureza e de experiência do absoluto desenvolvendo-se sobre um motivo musical. Hugo de São

Vítor afirma que corpo e alma refletem a perfeição da beleza divina, o primeiro fundando-se na cifra par, imperfeita e instável, a segunda na cifra ímpar, determinada e perfeita; e a vida espiritual baseia-se em uma dialética matemática fundada na perfeição da dezena.[5]

Esta estética do número esclarece, acima de tudo, um aspecto sobre o qual é sempre fácil se enganar em relação à Idade Média: a expressão "tetrágono", para indicar a firmeza moral, lembra que a harmonia da *honestas* é alegoricamente harmonia numérica e, mais criticamente, proporção da ação correta ao objetivo. Então, nesta Idade Média, sempre acusada de reduzir a beleza à utilidade ou moralidade, através das comparações micro-macrocósmicas, é precisamente a perfeição ética que é reduzida à consonância estética. Poder-se-ia afirmar que a Idade Média não reduz tanto o estético ao ético, e sim fundamenta o valor moral em bases estéticas. Mas também assim se falseariam os fatos: o número, a ordem, a proporção são princípios tanto ontológicos como éticos e estéticos.

4.5 A proporção como regra artística

Proveniente das teorizações musicais da baixa antiguidade e da alta Idade Média, a estética da proporção assumiu várias formas, sempre mais complexas; contem-

poraneamente, a teoria foi sendo posta à prova no contato com a realidade artística cotidiana. No próprio âmbito da teoria da música, a proporção torna-se, gradativamente, conceito técnico ou, então, critério formativo. Já em Scotus Erígena encontramos um primeiro testemunho filosófico sobre o contraponto (cf. Coussemaker 1864, II, p. 351), mas as descobertas técnicas da história da música impõem que se pense sempre mais em *determinadas* proporções, e não na proporção em si.

Por volta de 850, com a invenção do tropo como verificação de júbilo aleluítico (e adequação de cada sílaba do texto a cada movimento da melodia), impõe-se uma consideração em termos proporcionais do processo compositivo. A descoberta, por volta do século X, da diastematia, como concordância do movimento das notas escritas com o ascendente ou descendente das notas emitidas, coloca problemas de *proportio* não mais metafísica. E assim acontece quando, no século IX, as duas vozes dos diafonistas abandonam o uníssono e começam a seguir, cada uma, uma linha melódica própria, conservando, porém, a consonância do conjunto. O problema se amplia quando da diafonia se passa ao descanto e deste às grandes invenções polifônicas do século XII. Diante de um *organum* de Pérotin, quando do fundo de uma nota geradora sobe o movimento complexo de um contraponto de ousadia verdadeiramente gótica, e três ou quatro vozes mantêm sessenta compassos consonantes na mesma nota de pedal, em uma variedade de subidas sonoras semelhantes aos pináculos de uma catedral, o musicista medieval que recorre aos textos da tradição dá um significado bem concreto às categorias que, para Boécio, eram abstrações platônicas.

A harmonia como *diversarum vocum apta coadunatio* (Ubaldo de Saint Amand, *Musica enchiriadis* 9, PL 132) torna-se um valor técnico experimentado e verificado. O princípio metafísico é agora um princípio artístico. Quem disser que entre a teoria metafísica do belo e da arte não existiram contatos fará uma afirmação realmente arriscada.

A literatura, por seu lado, é abundante em concretos e documentados preceitos de *proportio.* Gofredo de Vinsauf, na *Poetria nova* (por volta de 1210), lembra que para o *ornatus* vale um princípio de adequação — que já não parece mais estritamente numérica, mas qualitativa, baseada em concordâncias psicológicas e fônicas. Será adequado chamar de *fulvum* o ouro, de *nitidum* o leite, de *praerubicunda* a rosa, de *dulcifluum* o mel. Que cada estilo seja *adequado* àquilo de que se fala, *sic rerum cuique geratur mos suus.* Na adequação fundam-se as teorias da *comparatio* e da *collatio;* e importantes para nosso objetivo são as recomendações de seguir, ao escrever, ou um *ordo naturalis* ou as oito espécies de *ordo artificialis* que representam um notável exemplo de técnica expositiva. Nestas prescrições, torna-se um *ordo narrandi* o que para a retórica romana era um *ordo tractandi;* e, a propósito destas poéticas expostas por vários autores,[6] Faral observa que "eles sabiam, por exemplo, quais efeitos extrair da simetria das cenas que formavam um díptico e um tríptico, de um conto habilmente interrompido, do enlaçar-se de narrações conduzidas simultaneamente" (Faral 1924, p. 60).

Muitos romances medievais realizam estas prescrições técnicas; o princípio estético torna-se, primeiro, método de poética e, então, realidade técnica; e contemporaneamente verifica-se o processo inverso de afinação das posições teóricas em sua adequação à experiência. O princípio literário da *brevitas,* que se repete com frequência na Idade Média, demonstrava suficientemente, por exemplo, que o *ne quid nimis* recomendado por Alcuíno no *De rhetorica* (significava vetar tudo aquilo que o desenvolvimento de um argumento não requeria necessariamente; como havia explicado Plínio, o Jovem, demonstrando que a descrição homérica do escudo de Aquiles não era longa, porque justificada pelo desenrolar dos acontecimentos sucessivos (*Epistola* 5; cf. Curtius 1948, *excursus* 13).

Passando ao campo das artes plásticas e figurativas, encontramos o conceito e a norma da simetria vastamente difundidos, especialmente sob a influência do *De architectura,* de Vitrúvio. Vicente de Beauvais, no seu rasto, lembra que a arquitetura consta de ordem, disposição, eurritmia, simetria, beleza (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Mas o princípio de proporção reaparece na prática arquitetônica também como manifestação heráldico-simbólica de uma consciência estética do ofício. Trata-se daquilo que poderíamos definir o aspecto esotérico da mística da proporção: originado das seitas pitagóricas, exorcizado pela Escolástica, sobrevivia junto às associações artesãs, no mínimo como aparato que servia para celebrar e conservar segredos de ofícios.

Talvez assim deva ser entendido o gosto pelas estruturas pentagonais que se encontram na arte gótica, sobretudo nos traçados das rosáceas da catedral. Além dos muitos outros significados simbólicos que a Idade Média lhe conferirá, do *Roman de la rose* às lutas entre York e Lancaster, a rosa de cinco pétalas é sempre uma imagem floral da *pentás*. Sem ver em toda aparição da *pentás* um sinal de religião esotérica,[7] é certo que o uso desta estrutura vale sempre como chamamento a um princípio estético ideal: pondo-o com fundamento das relações rituais, as associações de pedreiros revelam mais uma vez a consciência de conexões entre trabalho artesão e valor estético.

Neste sentido deve ser vista a redutibilidade a esquema geométrico de todo símbolo ou sigla artesã: os estudos feitos sobre a *Bauhütte* (a federação com ritos secretos de todos os mestres pedreiros, trabalhadores de pedra e carpinteiros do Sacro Império Romano) mostram como todos os *signos lapidares,* isto é, as siglas pessoais que cada artesão aplicava nas pedras mais importantes de sua construção, como as chaves de abóbada, são traçados geométricos com princípio comum, baseados em determinados diagramas ou "barras" diretoras. Ao se achar um centro de simetria, acha-se o caminho, a orientação, a racionalidade. Neste campo, costume estético e fundamento teológico davam-se as mãos. A estética da *proportio* era verdadeiramente a estética por excelência da Idade Média.

O princípio de simetria, mesmo em suas expressões mais elementares, era um critério instintivo tão radicado no ânimo medieval que determinava a própria evolução de repertório iconográfico. Este provinha da Bíblia, da liturgia, dos *exempla praedicanti,* mas frequentemente exigências de simetria levavam a modificar uma cena que a tradição havia transmitido em certos termos bem definidos, e até a violentar os hábitos e as verdades históricas mais comuns. Em Soisson, um dos três reis Magos é sacrificado porque não faz *pendant.* Na catedral de Parma, São Martinho divide seu manto não com um, mas com dois mendigos. Em San Cugat del Vallés, na Catalunha, o Bom Pastor, em um capitel, torna-se duplo. A estas mesmas razões devem-se as águias de duas cabeças ou as sereias de duas caudas (Réau 1951). A exigência simétrica cria o repertório simbólico.

Uma outra lei de ordem à qual a arte medieval submete-se muitíssimo é a do "quadro": a figura deve adequar-se ao espaço da luneta de um tímpano, de uma coluna de portal, do tronco de cone do capitel. Às vezes a figura inscrita recebe, por causa da necessidade do quadro, uma nova graça, como acontece com os camponeses que, na passagem dos meses, na fachada de Saint Denis, parecem ceifar o trigo em passo de dança, curvados em um movimento circular. Às vezes a adequação confere força expressiva, como acontece na escultura dos arcos concêntricos de San Marco, em Veneza. Outras vezes o quadro exige figuras grotescas, vigorosamente abreviadas, com força inteiramente românica: pense-se nas figuras do candelabro de São Paulo fora dos muros. Assim, num círculo onde as gerações causais são indiscerníveis, as prescrições teóricas da *congregatio* e da *coaptatio* interagem com a prática artística e as tendências compositivas da época. E é interessante notar como tantos aspectos desta arte, estilizações heráldicas ou deformações alucinantes, não são originadas de princípios de vitalidade expressiva, mas de exigência compositiva. E que esta intenção prevalecesse nos artistas, sugerem-no as teorias medievais de arte, que tendem sempre a ser teorias da composição formal e não da expressão sentimental.

Todos os tratados medievais de artes figurativas, dos bizantinos, dos monges do monte Athos ao Tratado de Cennini, revelam a ambição das artes plásticas de se colocarem no mesmo nível matemático da música (Panofsky 1955, pp. 72-99). Através de tais textos, as concepções matemáticas traduziram-se em cânones práticos. Trata-se de regras plásticas, já destacadas da matriz cosmológica

e filosófica, unidas por correntes subterrâneas de gostos e predileções. Nesse sentido parece-nos oportuno examinar um documento como o *Album* ou *Livre de portraiture,* de Villard de Honnecourt (Hahnloser 1935; cf. também Panofsky 1955 e De Bruyne 1946, III, 8, 3). Cada figura, aqui, é determinada por coordenadas geométricas, que não resultam em uma estilização abstrata, mas tentam, pelo contrário, estabelecer dinamicamente a figura em um movimento potencial. Todavia, nestes modelos da concepção figurativa gótica estão de volta os módulos proporcionais, os ecos das teorias vitruvianas do corpo humano. A esquematização a que Villard reduz as coisas retratadas — os esquemas que, como linhas mestras, propõem normas diretivas de uma figuração viva e realística — pode ser, enfim, um reflexo de uma teoria da beleza como *proportio* produzida e revelada pela *resplendentia formae*, a forma que é exatamente *quidditas,* esquema essencial de vida.

Quando a Idade Média elaborar completamente a teoria metafísica do belo, então a proporção, como seu atributo, participará de sua transcendentalidade. Não exprimível em uma única fórmula, a proporção, como o ser, realiza-se em diferentes e múltiplos níveis. *Há modos infinitos de ser ou de fazer segundo proporção.* É uma notável "desdogmatização" do conceito, mas no fundo a cultura medieval fazia tempo já havia reconhecido implicitamente este fato, em virtude de experiências diretas. Na teoria musical, por exemplo, sabia-se que, posto o *modo* como ordem de sucessão de elementos diversos, bastava baixar ou elevar certas notas (diesá-las e bemolizá-las), para se obter um outro modo. Basta inverter a ordem do modo lídio para obter o dórico. Quanto aos intervalos musicais, no século IX, Ubaldo de Saint Amand reconhece a quinta como consonância imperfeita; no século XII, as regras codificadas do descanto já a consideram consonância perfeita; no século XIII, aparecerá também a terceira entre as consonâncias admitidas. A proporção apresentava-se à Idade Média, portanto, como uma conquista progressiva de correspondências godíveis, e de tipos de respondências muito diferentes entre si. No campo literário, no século VIII, Beda, no *De arte metrica*, elabora uma distinção entre metro e ritmo, entre métrica quantitativa e métrica silábica, notando como os dois modos poéticos possuem, cada um, um tipo de proporção própria (cf. Saintsbury 1902, I, p. 404). Constatação que encontramos também nos séculos sucessivos em vários autores, por exemplo, no século IX, em Aureliano de Reomé e Remigio de Auxerre (cf. Gebert 1784, I, p. 23, 68). Quando se chegar à homologação teológica e metafísica de tais experiências, então a *proportio* se tornará categoria capaz de complexas determinações, como veremos no contexto da doutrina tomista da forma.

Mas a estética da *proportio* continuava a ser estética quantitativa. E não conseguia justificar completamente um gesto qualitativo pelo prazer imediato que a Idade Média manifestava diante da cor e da luz.

5

AS ESTÉTICAS DA LUZ

5.1 O gosto pela cor e pela luz

Agostinho, no *De quantitate animae,* havia elaborado uma rigorosa teoria do belo como regularidade geométrica. Ele afirmava que o triângulo equilátero é mais belo que o escaleno, porque no primeiro há mais igualdade; melhor ainda o quadrado, onde ângulos iguais fronteiam lados iguais; mais belíssimo o círculo, no qual nenhum ângulo rompe a contínua igualdade da circunferência. Ótimo, sobretudo, o ponto, indivisível, centro, início e fim de si mesmo, gerador da mais bela das figuras, o círculo (*De quantitate animae, Opere* III, 2, pp. 10-23; cf. Svoboda 1927, p. 59). Esta teoria tendia a reconduzir o gosto pela proporção ao sentimento metafísico da absoluta identidade de Deus (ainda que no texto citado os exemplos geométricos sejam empregados no âmbito de um discurso sobre a centralidade da alma), e nesta redução do múltiplo proporcionado à perfeição indivisa do uno existe potencialmente a contradição, que a Idade Média achará por dever resolver, entre uma estética da quantidade e uma estética da qualidade.

O aspecto mais imediato desta segunda tendência estava representado pelo gosto pela cor e pela luz. Os documentos que a Idade Média nos fornece sobre esta sensibilidade instintiva aos fatos cromáticos são singularíssimos e representam um elemento contraditório em relação à tradição estética já examinada. Vimos, de fato, como todas as teorias da beleza falavam preferível e substancialmente de uma beleza inteligível, de harmonias matemáticas, mesmo quando examinavam a arquitetura ou o corpo humano.

A propósito da percepção da cor (gemas, estofos, flores, luz etc.), a Idade Média manifesta, no entanto, um gosto muito vivaz pelos aspectos sensíveis da realidade. O gosto pelas proporções chega já como tema doutrinal e só gradativamente transfere-se para o terreno da constatação prática e do preceito produtivo; o gosto pela cor e a luz é, ao contrário, um dado de reatividade espontânea, tipicamente medieval, que só em seguida articula-se como interesse científico e se sistematiza nas especulações metafísicas (ainda que desde o início a luz, nos textos dos místicos e dos neoplatônicos em geral, apareça já como metáfora das realidades espirituais). Além do mais, e a isso já acenamos, a beleza da cor é uniformemente sentida como beleza simples, de imediata perceptibilidade, de natureza indivisa, que não se deve a uma relação ou a uma ligação, como acontece com a beleza proporcional.

Imediatez e simplicidade são, portanto, as características de gosto cromático medieval. A própria arte figurativa da época não conhece o cromatismo dos séculos posteriores e joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com a aproximação de tintas vivas, que geram luz da harmonia do conjunto em vez de se fazerem determinar por uma luz que os envolva em claro-escuros ou façam destilar a cor além dos limites da figura.

Na poesia, igualmente, as determinações de cor são inequívocas, marcadas: a relva é verde; o sangue, vermelho; o leite, alvo. Existem superlativos para cada cor (como o *praerubicunda* da rosa) e uma mesma cor possui muitas gradações, mas nenhuma cor morre em zonas de sombra. A miniatura medieval documenta, de modo bem claro, esta alegria pela cor íntegra, este gosto festivo pela aproximação de tintas vivazes. Não só no período mais maduro da miniatura flamenga e borgonhesa (pense-se nas *Très riches heures du duc de Berry*), mas também em obras anteriores, como, por exemplo, nas miniaturas de Reichenau (século XI), onde "justapondo ao esplendor do ouro alguns tons estranhamente frios e claros, como o lilás, o verde-claro, o amarelo-areia ou o brancoazulado, obtêm-se efeitos de cor em que a luz parece irradiar-se dos objetos" (Nordenfalk 1957, p. 205).

Quanto aos testemunhos literários, que esta página do *Erec et Enide,* de Chrétien de Troyes, sirva para mostrar a afinidade entre a imaginação alegremente visual do literato e a dos pintores:

> Aquele que tinha recebido a ordem trazia o manto e a túnica, forrada de arminho branco até as mangas; nos punhos e no pescoço, havia, sem nada omitir, mais de cem marcos de ouro forjado, com pedras de grandíssimo poder, violeta e verdes, turquesa e escuras, engastadas em toda a superfície do ouro (...) Nas fivelas havia uma onça de ouro; de um lado se encontrava uma zirconita; do outro, um rubi que emitia mais fogo que uma granada. O forro era de arminho branco, o mais fino e o mais belo que se pudesse ver. A púrpura era habilmente trabalhada com cruzetas de cor variada, violeta e vermelhas e turquesa, brancas e verdes, violeta e amarelas.
>
> (tr. it. *in* Bianchini 1957, p. 50.)

É realmente a *suavitas coloris* da qual falam os textos já examinados. E procurar outros exemplos na literatura latina ou vulgar da Idade Média realmente significa aprestar-se a uma colheita interminável. Poderíamos lembrar a "doce cor de oriental safira", de Dante, ou o

"rosto de neve de cochonila colorido", de Guinizelli, a *"clère et blanche"* Durandal da *Chanson de Roland,* que reluz e flameja contra o sol; mas os exemplos são inumeráveis (v. De Bruyne 1946, III, 1,2). Por outro lado, foi precisamente a Idade Média que elaborou a técnica figurativa que mais explora a vivacidade da cor simples unida à vivacidade da luz que a infiltra: o vitral da catedral gótica.

Este gosto pela cor revela-se, ainda, na vida e nos costumes cotidianos, nas roupas, nos enfeites, nas armas. Em uma fascinante análise da sensibilidade cromática tardo-medieval, Huizinga lembra o entusiasmo de Froissart pelas "naves com as bandeiras e as flâmulas desfraldadas e os brasões variegados cintilantes ao sol. Ou o jogo dos raios do sol nos elmos, couraças, pontas das lanças, penachos e estandartes dos cavaleiros em marcha". Ou as preferências cromáticas mencionadas no *Blason des couleurs,* onde são elogiadas as combinações de amarelo-claro e azul, laranja e branco, laranja e rosa, rosa e branco, preto e branco; e a representação descrita por La Marche, na qual aparece uma jovenzinha em seda violeta sobre uma hacaneia com gualdrapa de seda azul, conduzida por três homens em seda vermelha com capas de seda verde (Huizinga 1955, pp. 385-387, e, em geral, o cap. 19).

Estas alusões ao gosto corrente são necessárias para entender em toda a sua importância as referências que os teóricos fazem à cor como coeficiente de beleza. Sem que se leve em conta este gosto tão radicado e essencial, poderão parecer superficiais anotações como as de Santo Tomás (*S. th.* I, 39, 8), segundo as quais chamamos belas as coisas de cores nítidas. No entanto, estes são justamente os casos em que os teóricos são influenciados pela sensibilidade comum.

Assim Hugo de São Vítor louva a cor verde como a mais bela entre todas, símbolo da primavera, imagem do futuro Renascimento (*De tribus diebus*) — a referência mística não anula o comprazimento sensível —, e Guilherme de Alverne manifesta a mesma preferência marcada, sustentando-a com argumentos de conveniência psicológica, isto é, porque o verde se acharia entre o branco, que dilata o olho, e o preto, que o contrai (cf. De Bruyne 1946, II, p. 86).

Porém, mais do que pela cor singular, místicos e filósofos parecem entusiasmados pela luminosidade em geral e pela luz solar. A literatura da época é cheia de exclamações de gozo diante dos fulgores do dia ou das chamas do fogo. A igreja gótica, no fundo, é construída em função de um irromper da luz através de uma abertura de estruturas; e é esta transparência admirável e ininterrupta que encanta Suger, quando fala de sua igreja nos conhecidos *versiculi*:

Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova, claret opus
nobile.

A sala resplandece iluminada ao centro.
Resplandece, de fato, o que egregiamente se une ao que ilumina,
e o que uma luz nova inunda, brilha como nobre obra.

(*De Rebus in adm. sua gestis*, PL 186, col. 1229.)

Já quanto à poesia, basta lembrar o *Paraíso* dantesco para se ter um exemplo perfeito do gosto pela luz, em parte devido a inclinações espontâneas do homem medieval (acostumado a imaginar o divino em termos luminosos e a fazer da luz "a metáfora primígena da realidade espiritual"), e em parte a um conjunto de sugestões patrístico-escolásticas (cf. Getto 1947). De modo análogo procede a prosa mística; tanto que, a versos como *seu incêndio seguia cada centelha*, ou *e eis em torno de clareza semelhante — nascer um brilho sobre o que ali havia — à guisa do horizonte ao sol levante*, correspondem, na mística de Santa Hildegarda, visões de chama rutilante. Ao descrever a beleza do primeiro anjo, Hildegarda fala de um Lúcifer (antes da queda) ornado de pedras refulgentes como o céu estrelado, de modo que a inumerável turba das centelhas, resplandecendo no fulgor de todos os seus ornamentos, aclara de luz o mundo (*Liber divinorum operum*, PL 197, I, 4, 12-13, col. 812-813).

A ideia de Deus como luz provinha de longínquas tradições. Do Bel semita, do Ra egípcio, do Ahura Mazda persa, todos personificações do sol ou da benéfica ação da luz, até, naturalmente, o platônico sol das ideias, o Bem. Através do neoplatonismo (em particular Proclo), estas imagens infundiam-se na tradição cristã, primeiro através de Agostinho e, então, através do Pseudo Dionísio Areopagita, que, em muitos momentos, celebra Deus como Lúmen, fogo, fonte luminosa (por exemplo, *De coelesti hierarchia* XV, 2; *De divinis nominibus* IV). E a influenciar toda a Escolástica posterior concorria ainda o panteísmo árabe, que havia transmitido visões de essências rutilantes de luz, êxtases de beleza e fulgor, de Avenpace a Hay ben Jodkam e Ibn Tofail (cf. Menéndez y Pelayo, 1883, I, 3).

5.2 Ótica e perspectiva

Todavia, quer se tratasse de metáforas metafísicas ou de manifestações empíricas de gosto pela cor, a Idade Média apercebia-se de como a concepção qualitativa da beleza não se conciliava com sua definição proporcional. A diferença já existia em Agostinho, como se viu, e

este a havia notado, indubitavelmente, no próprio Plotino, o qual manifestava uma propensão à estética da cor e da qualidade (*Enneades* I, 6, 1). Enquanto as cores agradáveis eram apreciadas sem pretensões críticas e enquanto se fazia uso de metáforas no âmbito de um discurso místico, ou de vagas cosmologias, estes contrastes ainda podiam passar despercebidos.

Mas a Escolástica do século XIII enfrentará também este problema: ela receberá das diferentes fontes a doutrina da luz, fortemente embebida de neoplatonismo, e a desenvolverá em duas linhas fundamentais — a de uma cosmologia físico-estética e a de uma ontologia da forma. Quanto ao primeiro aspecto, podemos pensar em Roberto Grosseteste e São Boaventura. Quanto ao segundo, em Alberto Magno e Santo Tomás.

O desenvolvimento destas novas perspectivas não foi casual. As razões formais podem ser procuradas na polêmica antimaniqueísta, mas o material teórico que possibilitou as discussões foi o delineamento de uma série de interesses e curiosidades no campo da ótica e da física da luz. Estamos no século em que Roger Bacon proclamará a ótica a nova ciência destinada a resolver todos os problemas. No *Roman de la rose,* suma alegórica da Escolástica mais progressiva, Jean de Meun, pela boca da Natureza, examina longamente as maravilhas do arco-íris e os milagres dos espelhos recurvos, nos quais anões e gigantes encontram as respectivas proporções invertidas e suas figuras distorcidas ou de cabeça para baixo. Precisamente neste texto é citado o árabe Alhazen como autor máximo na matéria: e na realidade a especulação científica sobre a luz chega à Idade Média exatamente através do *De aspectibus* ou *Perspectiva*, escrito por Alhazen entre os séculos X e XI, retomado no século XII por Witelo em seu *De perspectiva* e pelo *Liber de intelligentiis*, por muito tempo atribuído ao mesmo Witelo e agora creditado a um certo Adam Pulchrae Mulieris (ou "de Bela Mulher"). Estes textos parecerão particularmente importantes em termos de uma psicologia da visão estética; mas quem sistematizará no terreno metafísico-estético a teoria da luz será Roberto Grosseteste.

5.3 A metafísica da luz: Grosseteste

Em suas primeiras obras o bispo de Lincoln havia desenvolvido uma estética das proporções. Aliás, a ele se deve uma das mais eficazes definições da perfeição orgânica da coisa bela:

> *Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.*

> A beleza é a concorde adequação de um objeto a si mesmo e a harmonia de todas as suas partes em si mesmas e de cada uma em relação às outras e em relação à totalidade e desta última em relação a elas.
>
> (*De divinis nominibus, in* Pouillon 1946, p. 320.)[1]

Mas nas obras seguintes ele assimila plenamente a temática da luz, e no comentário ao *Hexaëmeron* tenta resolver o contraste entre princípio qualitativo e princípio quantitativo. Ele tende, aqui, a definir a luz como a proporção máxima, a *adequação a si:*

> *Haec [lux] per se pulchra est "quia ejus natura simplex est, sibique omnia simul". Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.*

> [A luz] é bela por si, "já que sua natureza é simples e compreende em si todas as coisas juntas". Por isso é maximamente unida e proporcionada a si mesma de maneira concorde pela igualdade: a beleza é, de fato, concórdia das proporções.
>
> (*Hexaëmeron, in* Pouillon 1946, p. 322.)

Neste sentido, a identidade torna-se a proporção por excelência e justifica a beleza indivisa do Criador como fonte de luz, pois Deus, que é sumamente simples, é a máxima concórdia e proporção de si a si mesmo.

Com tal argumento, Grosseteste toma um caminho no qual se posicionam, com várias gradações, os escolásticos da época, de São Boaventura a Santo Tomás. Mas a síntese do autor inglês é ainda mais complexa e pessoal. A postura neoplatônica de seu pensamento o leva a insistir, a fundo, no problema da luz: ela fornece uma imagem do universo formado por um único fluxo de energia luminosa, que é ao mesmo tempo fonte de beleza e de ser. A perspectiva é praticamente emanacionista: da luz única derivam, por rarefações e condensações progressivas, as esferas astrais e as zonas naturais dos elementos, e, consequentemente, as gradações infinitas da cor e os volumes mecânico-geométricos das coisas. A proporção do mundo, portanto, não é senão a ordem matemática na qual a luz, em sua difusão criativa, materializa-se segundo as diversificações a ela impostas pela matéria em suas resistências:

> *Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.*
>
> Por isso ou a corporeidade é a própria luz ou ela age desse modo e confere as dimensões à matéria, porque participa da natureza da luz e age em virtude dela.
>
> (*De luce*, ed. Baur, p. 51; tr. it. p. 113.)

Nas origens de uma ordem de base timaica estaria, portanto, um fluxo de energia criadora de natureza, *mutatis mutandis*, bergsoniana:

> *Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum (...)*
>
> A luz, de fato, por sua natureza propaga-se em todas as direções, de modo que de um ponto luminoso origina-se instantaneamente uma grande esfera de luz sem limites, a não ser que se interponha um corpo opaco (...)
>
> (*Ibidem.*)

No conjunto, a visão da criação resulta em uma visão de beleza, quer pelas proporções que a análise descobre no mundo, quer pelo efeito imediato da luz, agradabilíssima de se ver, *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa.*

5.4 São Boaventura

São Boaventura retoma, em bases quase análogas, uma metafísica da luz, salvo por explicar em termos mais próximos ao hilemorfismo aristotélico a natureza e seu processo criativo. Ela lhe parece, de fato, como *forma substancial* dos corpos enquanto tais; determinação primeira que a matéria assume no vir a ser.

> *Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus* (...) *Lux est forma substantialis corporum secundum cujus majorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.*
>
> A luz é a natureza comum que se encontra em todo corpo, celeste ou terrestre (...) A luz é a forma substancial dos corpos, que, quanto mais participam dela, mais possuem realmente e dignamente o ser.
>
> (II *Sent.* 12, 2, 1, 4; II *Sent.* 13, 2, 2.)

Neste sentido, a luz é princípio de toda beleza, não só porque ela é *maxime delectabilis* entre todos os tipos de realidade que se podem apreender, mas porque, através dela, cria-se a diferenciação das cores e das luminosidades, da terra e do céu. Com efeito, pode-se considerar a luz sob três aspectos. Como *lux* ela é considerada em si mesma, como difusividade livre e origem de todo movimento; sob este aspecto ela penetra até as vísceras da terra, formando os minerais e os germes de vida, levando às pedras e aos minerais a *virtus stellarum*, que é, precisamente, obra de sua influência oculta. Como *lumen* ela possui o *esse luminosum* e é transportada por meios

transparentes através dos espaços. Como *color* ou *splendor* ela aparece refletida pelo corpo opaco contra o qual se chocou; de esplendor falaremos, estritamente, a propósito dos corpos luminosos que ela torna visíveis, e de cor a propósito dos corpos terrestres.

A cor visível nasce, no fundo, do encontro de duas luzes, a incorporada pelo corpo opaco e a outra irradiada através do espaço diáfano; a segunda põe em ato a primeira. A luz no estado puro é forma substancial (força criadora, portanto, de tipo neoplatônico); a luz enquanto cor ou esplendor do corpo opaco é forma acidental (assim como o aristotelismo tendia a pensar).

É o máximo esclarecimento, no sentido hilemórfico, a que podia chegar o filósofo franciscano no âmbito de seu pensamento; para Santo Tomás a luz se reduzirá a uma qualidade ativa que resulta da forma substancial do sol e que encontra no corpo diáfano uma disposição para recebê-la e transmiti-la, adquirindo, este último, um "estado" ou "disposição" nova que é, em suma, o estado luminoso. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen* (a própria participação e produção da luz no diáfano chama-se *lumen*).[2] Para São Boaventura, ao contrário, a luz, antes de ser uma realidade física é sem dúvida e fundamentalmente realidade metafísica.

E precisamente em virtude de todas as implicações místicas e neoplatônicas de sua filosofia, ele é levado a sublinhar os aspectos cósmicos e extáticos de uma estética da luz. Suas mais belas páginas sobre a beleza são justamente as que descrevem a visão beatífica e a glória celeste:

> *O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas (...) Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilum et canticum quibus erit regnum coelorum.*
>
> Quanto esplendor haverá quando a luz do sol eterno iluminar as almas glorificadas (...) Uma alegria extraordinária não pode ser escondida, se irrompe em gáudio ou em júbilo e cantos por aqueles para quem virá o reino do céu.
>
> (*Sermones* VI.)

No corpo do indivíduo regenerado na ressurreição da carne, a luz refulgirá em suas quatro propriedades fundamentais: a *claritas*, que ilumina; a impassibilidade, pela qual nada pode corrompê-la; a agilidade, *quia subito vadit*, e a penetrabilidade, pela qual atravessa os corpos diáfanos sem corrompê-los. Transfigurado na glória dos céus, as proporções originárias decompostas em puras refulgências, o ideal do *homo quadratum* retorna como ideal estético também na mística da luz. (Sobre Boaventura, cf. Gilson 1943 b, Bettoni 1973, Corvino 1980).

6

SÍMBOLO E ALEGORIA

6.1 O universo simbólico

O século XIII chega a fundar uma concepção da beleza em bases hilemórficas, envolvendo nesta visão as teorias do belo físico e metafísico elaboradas pelas estéticas da proporção e da luz. Mas para entender o grau de evolução representado por estas conclusões é necessário levar em conta um outro aspecto da sensibilidade estética medieval, o mais típico e, talvez, aquele que melhor caracteriza a época, fornecendo a imagem dos processos mentais que consideramos "medievais" por excelência: trata-se da visão simbólico-alegórica do universo.

Huizinga fez uma magistral análise do simbolismo medieval, mostrando como a disposição a uma visão simbólica do mundo pode também sobrevir ao homem contemporâneo:

> De nenhuma grande verdade o espírito medieval era tão convicto quanto das palavras de São Paulo aos Coríntios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* (agora vemos obscuramente como, através de um espelho; depois veremos diretamente). A Idade Média nunca se esqueceu de que qualquer coisa seria absurda, se seu significado se limitasse a sua função imediata e a sua forma fenomênica, e que todas as coisas se difundem largamente no além. Esta ideia também nos é familiar, como sensação não formulada, quando, por exemplo, o barulho da chuva nas folhas das árvores ou a luz da lâmpada sobre a mesa, numa hora tranquila, nos dá uma percepção mais profunda do que a percepção cotidiana, que serve à atividade prática. Às vezes, ela pode aparecer na forma de uma opressão morbosa que nos faz ver as coisas como impregnadas de uma ameaça pessoal ou de um mistério que se deveria e não se pode conhecer. Mais frequentemente, porém, nos encherá da certeza tranquila e confortante, que também nossa existência participa daquele sentido secreto do mundo.[1]

O homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, suprassentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior.

Mumford (1957, 3 e 4) falou em situação neurótica como característica de todo um período; e a expressão pode servir como metáfora, para indicar uma visão deformada e confusa da realidade. Melhor ainda, pode-se falar em mentalidade primitiva: uma fraqueza na percepção da linha de separação entre as coisas, uma incorporação no conceito de uma determinada coisa, de tudo o que com ela tem uma relação qualquer de semelhança ou pertinência. Porém, mais do que de primitivismo em sentido literal, trata-se de uma disposição para prolongar a atividade mitopoética do homem clássico, elaborando novas figuras e referências em harmonia com o *ethos* cristão; um reavivamento, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural, do sentimento do maravilhoso que a tardia antiguidade clássica já havia perdido há tempo, substituindo os deuses de Luciano aos de Homero.

Para explicar esta tendência mítica, talvez possamos pensar no simbolismo medieval como um paralelo popular e fabular da fuga do real, da qual dá exemplo Boécio, com seu teoricismo exasperado. Os "evos escuros", os anos da alta Idade Média, são os anos da decadência das cidades e do deterioramento dos campos, das carestias, das invasões, das pestilências, da mortalidade precoce. Fenômenos neuróticos como os terrores do ano 1000 não se verificaram nos termos dramáticos e exasperados de que nos fala a lenda (cf. Focillon 1952, Duby 1967, Le Goff 1964). No entanto, se a lenda se formou é porque uma condição endêmica de angústia e de insegurança fundamental a alimentava. O monacato foi um tipo de solução social que oferecia garantias de concreção comunitária, de ordem e de tranquilidade; mas a elaboração de um repertório simbólico pode ter constituído uma reação imaginativa ao sentimento de crise. Na visão simbólica, a natureza, até em seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a serem dados para nos orientar ordenadamente no mundo, a fim de adquirir os prêmios celestes. As coisas podem inspirar desconfiança em sua desordem, em sua transitoriedade, em sua aparência fundamentalmente hostil; mas a coisa não é o que aparenta, é signo de algo diverso. A esperança pode, portanto, retornar ao mundo, porque o mundo é o discurso que Deus dirige ao homem.

É verdade que, paralelamente, estava-se elaborando um pensamento cristão que procurava dar conta da positividade do ciclo terreno, ao menos como itinerário para o céu. Mas, por um lado, a fabulação simbólica servia precisamente para recuperar aquela realidade que a doutrina nem sempre conseguia aceitar; e, por outro, fixava, através de signos compreensíveis, aquelas mesmas verdades doutrinais que podiam resultar difíceis em sua elaboração culta.

O cristianismo primitivo havia educado para a tradução simbólica dos princípios de fé; fizera-o por motivos prudenciais, escondendo, por exemplo, a figura do Salvador sob a aparência do peixe, para fugir, através da criptografia, aos riscos de perseguição; no entanto, apresentava uma possibilidade imaginativa e didascálica que devia resultar congenial ao homem medieval. E se por um lado era fácil para os simples converter em imagens as verdades que conseguiam compreender, aos poucos seriam os próprios elaboradores da doutrina os teólogos, os mestres, a traduzir em imagens as noções que o homem comum não aferraria, caso tivessem sido comunicadas no rigor da formulação teológica. Daí a grande campanha (que terá em Suger um de seus mais apaixonados promotores) para educar os simples através do deleite da figura e da alegoria, através da pintura *quae est laicorum litteratura*, como dirá Honório de Autum, segundo as decisões tomadas, a partir de 1025, pelo sínodo de Arras. Assim, a teoria didascálica insere-se no cerne da sensibilidade simbólica como expressão de um sistema pedagógico e de uma política cultural que explora os processos mentais típicos da época.

A mentalidade simbolística inseria-se curiosamente no modo de pensar do medieval, acostumado a proceder segundo uma interpretação genética dos processos reais, segundo uma cadeia de causas e efeitos. Falou-se de *curto-circuito do espírito*, do pensamento que não procura a relação entre duas coisas seguindo as volutas de suas conexões causais, mas a encontra com um salto brusco, como relação de significado e objetivo. Este curto-circuito estabelece, por exemplo, que o branco, o vermelho, o verde são cores benignas, enquanto o amarelo e o preto significam dor e penitência; ou indica o branco como símbolo da luz e da eternidade, da pureza e da virgindade. O avestruz torna-se símbolo da justiça, porque suas penas perfeitamente iguais reavivam a ideia de unidade. Uma vez aceita a notícia tradicional de que o pelicano alimenta os filhos rasgando com o bico pedaços de carne do próprio peito, ele torna-se símbolo de Cristo que dá o próprio sangue pela humanidade, e a própria carne como alimento eucarístico. O unicórnio, que se deixa capturar ao ser atraído por uma virgem, no colo de quem apoiará a cabeça, torna-se duplamente símbolo cristológico, como a imagem do Filho *unigênito* de Deus, nascido no seio de Maria; e, uma vez assumido como símbolo, torna-se mais real que o avestruz e o pelicano (cf. Réau 1955, Vv. Aa. 1976, De Champeau-Sterkx 1981).

A promover a atribuição simbólica está, portanto, uma certa concordância, uma analogia esquemática, uma relação essencial.

Huizinga explica a atribuição simbólica observando que propriedades afins de dois entes são abstraídas e confrontadas. As virgens e os mártires resplandecem em meio a seus perseguidores como as rosas brancas e as

rosas vermelhas resplandecem entre os espinhos nos quais florescem, e ambas as classes de entes têm em comum a cor (pétalas-sangue) e a relação com uma situação de aspereza. Mas queríamos dizer que, para abstrair um modelo homólogo do gênero, é necessário já ter completado o curto-circuito. Em todo caso, o curto-circuito ou a identificação por essência baseiam-se em uma relação de proporção (que é a relação de analogia em seu nível menos metafísico: a rosa está para os espinhos assim como o mártir para seus perseguidores).

Sem dúvida a rosa é diferente do mártir; mas o prazer que resulta do descobrimento de uma bela metáfora (e a alegoria não é senão uma cadeia de metáforas codificadas e extraídas uma da outra) deve-se justamente àquilo que o Pseudo Dionísio (*De coelesti hier.* II) já indicava como incongruidade do símbolo em relação à coisa simbolizada.

Se não existisse incongruidade mas só identidade, não existiria relação proporcional (x não estaria para y como y está para z). Além disso, lembra Dionísio, é exatamente da incongruidade que nasce o esforço deleitoso da interpretação. É bom que as coisas divinas sejam indicadas por símbolos muito diferentes, como leão, urso, pantera, porque é justamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete (*De coelesti hier.* II).

E vemo-nos, assim, reconduzidos a um outro componente de alegorismo universal: entender uma alegoria é entender uma correspondência e fruir esteticamente tal relação, graças também ao esforço interpretativo. E há esforço interpretativo porque o texto diz sempre algo de diferente do que parece dizer: *Aliud dicitur, aliud demonstratur.*

O medieval é fascinado por este princípio. Como explica Beda, as alegorias aguçam o espírito, reavivam a expressão, adornam o estilo. Estamos autorizados a não partilhar mais deste gosto, mas é bom lembrar sempre que é o do medieval, e é um dos modos fundamentais em que se concretiza sua exigência de esteticidade. É, de fato, uma exigência inconsciente de *proportio* a que induz a unir as coisas naturais às sobrenaturais em um jogo de relações contínuas. Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas, uma relação de harmonia faz a serpente semelhante à virtude da prudência e a correspondência polifônica das referências e dos sinais é tão complexa que a mesma serpente poderá equivaler, sob outro ponto de vista, à figura de Satanás. Ou então uma mesma realidade sobrenatural, como o Cristo e sua Divindade, poderá ter múltiplas e multiformes criaturas a significar sua presença nos lugares mais diferentes, nos céus, nos montes, nos campos, na floresta, no mar, como o cordeiro, a pomba, o pavão, o carneiro, o grifo, o galo, o lince, a palma, o cacho de uva. Polifonia do pensamento: "Como em um caleidoscópio, todo ato de pensamento faz com que a massa desordenada de partículas una-se em uma bela e simétrica figura" (Huizinga 1955, p. 287).

6.2 A indistinção entre simbolismo e alegorismo

Falava-se de interpretação alegórica mesmo antes do nascimento da tradição escritural patrística — os gregos interrogavam alegoricamente Homero, nasce em ambiente estoico uma tradição alegorística que aspira a ver na épica clássica o travestimento mítico de verdades naturais, há uma exegese alegórica da Tora hebraica e Fílon de Alexandria, no século I, tenta uma leitura alegórica do Antigo Testamento. Em outras palavras, que um texto poético ou religioso baseie-se no princípio pelo qual *aliud dicitur, aliud demonstratur* é ideia muito antiga, e esta ideia foi comumente rotulada ou de alegorismo ou de simbolismo.

A tradição ocidental moderna está habituada a distinguir alegorismo de simbolismo, mas a distinção é muito recente: até o século XVIII esses dois termos são considerados praticamente sinônimos, como o foram para a tradição medieval. A distinção começa a aparecer com o romantismo e, em todo caso, com os célebres aforismos de Goethe (*Maximen und reflectionen. Werke*, Leipzig, 1926)

> A alegoria transforma o fenômeno em um conceito e o conceito em uma imagem, mas de modo que o conceito na imagem deva ser considerado sempre circunscrito e completo na imagem e determinado a exprimir-se através dela. (1.112.)
>
> O simbolismo transforma o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem, de tal modo que a ideia na imagem permaneça sempre infinitamente eficaz e inacessível e, mesmo se pronunciada em todas as línguas, continue, todavia, inexprimível. (1.113.)
>
> É muito diferente que o poeta procure o particular em função do universal ou veja no particular o universal. No primeiro caso, tem-se a alegoria, na qual o particular vale só como exemplo, como emblema do universal; no segundo caso, revela-se a verdadeira natureza da poesia: exprime-se o caso particular sem pensar no universal e sem aludir a ele. Quem capta este particular vivente, capta, ao mesmo tempo, o universal sem ter consciência disto, ou conscientizando-se só mais tarde. (279.)
>
> Verdadeiro simbolismo é aquele no qual o elemento particular representa o mais geral, não como sonho ou sombra, mas como revelação viva e instantânea do imperscrutável. (314.)

É fácil compreender como depois de tais afirmações tende-se a identificar o poético com o simbólico (aberto, intuitivo, não traduzível em conceitos), condenando o alegórico ao papel de pura exercitação didática. Entre os grandes responsáveis por esta noção do símbolo como evento rápido, imediato, fulgurante, no qual se colhe por intuição o numinoso, está Creuzer (1919-23). Mas se Creuzer, com ou sem razão, via esta noção de símbolo com raízes fincadas no fundo da alma mitológica grega, e se a distinção entre símbolo e alegoria parece-nos muito clara, para os medievais não o era absolutamente: eles usavam com muita desenvoltura termos como simbolizar e alegorizar quase como se fossem sinônimos.

E não é só: Jean Pépin (1962) ou Erich Auerbach (1944) mostram com abundância de exemplos que também o mundo clássico entendia símbolo e alegoria como sinônimos, tanto quanto os exegetas patrísticos e medievais. Os exemplos vão de Fílon a gramáticos como Demétrio, de Clemente de Alexandria a Hipólito de Roma, de Porfírio ao Pseudo Dionísio Areopagita, de Plotino a Jâmblico, em que se usa o termo símbolo também para as representações didascálicas e conceitualizantes que, em outros textos, serão chamadas de alegorias. E a Idade Média está adequada a este uso. No caso, sugere Pépin, tanto a antiguidade como a Idade Média tinham mais ou menos clara a diferença entre uma alegoria *produtiva* ou poética, e uma alegoria *interpretativa* (que tanto podia ser aplicada aos textos sacros como aos textos profanos).

Alguns autores (como, por exemplo, Auerbach) tentam ver algo diferente da alegoria quando o poeta,* em vez de alegorizar claramente como, por exemplo, no início do poema ou na procissão do Purgatório, põe em cena personagens como Beatriz ou São Bernardo, que, embora constituam figuras vivas e individuais (além de personagens históricas reais), tornam-se "tipos" de verdades superiores, por causa de algumas características concretas. Alguns se arriscam a falar, neste caso, de símbolo. Mas temos aqui uma figura retórica muito bem decodificável e conceituável, que está entre a metonímia e a antonomásia (os personagens representam por antonomásia algumas de suas características ilustres); algo que se aproxima da ideia moderna de personagem "tipo". Não se tem nada da rapidez intuitiva, da fulguração inexprimível que a estética romântica atribuirá ao símbolo. Esta "tipologia" era vastamente praticada pela exegese medieval, quando tomava personagens do Antigo Testamento como "figuras" dos personagens ou dos eventos do Novo. Os medievais consideravam este procedimento como alegórico. O próprio Auerbach, que insiste tanto na diferença entre método figural e método alegórico, entende, como o segundo termo, o alegorismo filoniano, que seduziu também a primeira Patrística, mas reconhece explicitamente (na nota 51 de seu ensaio *Figura*) que o que ele entende como procedimento figural era chamado de alegoria pelos medievais e no tempo de Dante. Como veremos, Dante estende aos personagens da história profana um procedimento utilizado para os personagens da história sacra (veja-se, por exemplo, a releitura do ponto de vista providencialista da história romana no *Convivio* IV, 5).

---

*Dante Alighieri. (*N. do T.*)

6.3 A pansemiose metafísica

Uma ideia de símbolo como aparição ou expressão que nos remete a uma realidade obscura, inexprimível em palavras (e muito menos em conceitos), intimamente contraditória, inaferrável, e, portanto, a uma espécie de revelação numinosa, de mensagem nunca consumada e nunca completamente consumável, se imporá com a difusão no Ocidente, no ambiente renascimental, dos escritos herméticos (aos quais se aludirá em 12.4).

Mas encontramos certamente uma primeira ideia do Uno como insondável e contraditório no primeiro neoplatonismo cristão, isto é, em Dionísio Areopagita, no qual a divindade é denominada "caligem luminosíssima do silêncio que ensina misteriosamente (...) treva luminosíssima" que "não é um corpo, nem uma figura, nem uma forma e não tem quantidade, qualidade ou peso, não está em um lugar, não vê, não tem um tato sensível não sente nem subjaz à sensibilidade (...) não é nem alma, nem inteligência, não possui imaginação ou opinião, não é número, nem ordem, nem grandeza (...) não é substância, nem eternidade, nem tempo (...) não é treva e não é luz, não é erro e não é verdade" e assim por diante, em páginas e páginas de fulgurante afasia mística (*Theologia mística, passim*).

Mas Dionísio, e ainda mais seus comentadores ortodoxos (como Santo Tomás) tenderão a traduzir a ideia panteísta de emanação, na ideia, não panteísta, de participação, e com consequências de não pouca importância para uma metafísica do simbolismo e uma teoria da interpretação simbólica, seja dos textos como universo simbólico, seja do universo inteiro como texto simbólico...

De fato, em uma perspectiva de participação, o Uno — porque absolutamente transcendente — é totalmente distante de nós (nós somos feitos de "massa" totalmente diferente da sua, porque de sua energia emanativa não somos as dejeções). Ele não será absolutamente o lugar originário das contradições que afligem nossos obscuros discursos sobre ele, porque, ao contrário, as contradições nascem da inadequação deste mesmo discurso. No Uno, ao invés, as contradições se compõem em um *logos* sem ambiguidade. Contraditórias serão as maneiras com que nós, por analogia com as experiências mundanas, procuraremos denominá-lo: não poderemos subtrair-nos ao dever e ao direito de elaborar nomes divinos e de

atribuí-los à divindade, só que o faremos de maneira inadequada. E não porque Deus não seja conceituável, porque a Deus atribuem-se os conceitos de Uno, de Verdadeiro, de Bem, de Belo, como também a Luz, o Fulgor, o Zelo, mas porque estes conceitos lhe serão atribuídos somente de maneira *hipersubstancial*: ele será estas coisas, mas em uma medida incomensurável e incompreensivelmente mais alta. Dionísio lembra (e sublinham seus comentadores) que, justamente para que fique claro que os nomes que lhe atribuímos são inadequados, será oportuno que eles sejam na medida do possível diferentes, incrivelmente impróprios, quase provocadoramente ofensivos, extraordinariamente enigmáticos, como se a qualidade em comum que procuramos entre simbolização e simbolizado seja, sim, encontrável, mas a custo de acrobáticas interferências e desproporcionadíssimas proporções; e para que, se se denomina Deus de luz, os fiéis não errem ao pensar que existam substâncias celestes luminosas e auriformes, convirá mormente chamá-Lo sob a forma de seres monstruosos, urso, pantera, ou por obscuras dessemelhanças (*De coelesti hier.* II).

Assim se compreende como e por que esta maneira de falar, que o próprio Dionísio chama "simbólica" (por exemplo, *De coelesti hier.* II e XV), não tem nada a ver com aquela iluminação, aquele êxtase, aquela visão rápida e fulgurante que toda teoria moderna do simbolismo vê como própria do símbolo. O símbolo medieval é maneira de acesso ao divino, mas não é epifania do numinoso, nem revela uma verdade que possa ser dita apenas em termos de mito e não em termos de discurso racional. É, pelo contrário, ingresso ao discurso racional e sua tarefa (falo do discurso simbólico) é exatamente revelar, no momento em que parece didascálica e vestibularmente útil, a própria inadequação, o próprio destino (diria quase hegeliano) a ser autenticado por um discurso racional sucessivo. Tanto que não será casual que o *approach* simbólico dos atributos divinos se transforme, com a Escolástica madura de Aquino, no raciocínio por analogia, que não é mais simbólico, se realiza por uma semiose remissiva dos efeitos às causas, em um jogo de juízos de proporção, e não de fulgurante similitude morfológica ou comportamental. Esta mecânica enfim madura do discurso analógico como heuristicamente adequado será depois teorizada esplendidamente por Kant no breve e lúcido capítulo que dedica às intuições simbólicas na terceira *Crítica.*[2]

O simbolismo metafísico tem raízes na antiguidade, e os medievais levavam em conta Macróbio, que falava das coisas como refletoras, em sua beleza, como em outros tantos espelhos, da face única da divindade (*Somnium scipionis* I, 14). Uma doutrina semelhante naturalmente teria sucesso no âmbito do pensamento neoplatônico. Quem propõe à Idade Média o simbolismo metafísico em sua forma mais sugestiva é, na linha do Pseudo

Dionísio, Scot Erígena (cf. Del Pra 1941; De Bruyne 1946, II; Assunto 1961, pp. 73-82; Gregory 1963). Para ele, o mundo apresenta-se como uma grandiosa manifestação de Deus através das causas primordiais e eternas, e destas através das belezas sensíveis.

> *Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.*

> Creio que não haja nenhuma coisa visível e corporal que não signifique algo de incorpóreo e de inteligível.
>
> (*De divisione naturae* V, 3, PL 122, col. 865-866.)

Deus cria de modo admirável e inefável em toda criatura, manifestando-se a si mesmo, fazendo-se visível e conhecido de oculto e incompreensível que é. Os protótipos eternos, as causas imutáveis de tudo o que existe, obra do Verbo, animados pelo sopro do Amor, expandem-se criativamente na obscuridade do caos primígeno.

Basta, pois, voltar os olhos para as belezas visíveis do mundo, para perceber o imenso concento teofânico que remete às causas primordiais e às Pessoas divinas. Esta possibilidade de revelação eterna nas coisas consentirá atribuir a cada uma delas valor de metáfora, passando do simbolismo metafísico ao alegorismo cósmico, e esta possibilidade é contemplada por Erígena. Mas o núcleo de sua estética é dado precisamente pela capacidade de ler não fantástica mas filosoficamente a natureza, vendo em todo valor ontológico a luz da participação divina; e, digamos também, na desvalorização implícita de toda concretude ontológica para nela evidenciar a única e verdadeira realidade que é a da ideia.

Em Hugo de São Vítor encontramos um outro intérprete do simbolismo metafísico. Para o místico do século XII, o mundo apresenta-se *quasi quidam liber scriptus digito Dei*, quase como um livro escrito pela mão de Deus (*De tribus diebus*, PL 176, col. 814), e a sensibilidade à beleza, própria do homem, é endereçada essencialmente à descoberta do belo inteligível. As alegrias da visão, da audição, do olfato, do tato nos abrem para a beleza do mundo, para que nela descubramos o reflexo de Deus. No comentário à *Hierarquia celeste*, do Pseudo Dionísio, Hugo volta à temática de Erígena, acentuando-lhe, todavia, o interesse estético:

> *Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem (...) Quia enim informis rerum visibilium pulchritudo earum consistit (...) visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.*
>
> Todos os objetos visíveis nos são propostos pela significação e declaração das coisas invisíveis, instruindo-nos, através da visão, de maneira simbólica, isto é, figurativa (...) Pois, de fato, a beleza das coisas visíveis consiste em sua forma (...) a beleza visível é imagem da beleza invisível.
>
> (*Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175, col. 978 e 954.)

A doutrina de Hugo, mais elaborada que a de Erígena, funda, mais criticamente, o princípio simbólico em uma *collatio* de tipo estético e até mesmo se colore, como foi validamente notado, de um sentimento quase romântico diante da inadequação da beleza terrena que provoca no ânimo de quem a contempla aquele sentimento de insatisfação que é aspiração ao *Outro* (De Bruyne 1946, II, pp. 215-216). Sugestivo equivalente da melancolia moderna frente à intensidade da beleza. Mas a melancolia de Hugo está mais próxima da radical insatisfação do místico diante das coisas terrenas.

Neste plano, a estética vitorina consegue até reavaliar simbolicamente o feio (e também aqui falou-se de analogia com o sentimento romântico da ironia), mediante uma concepção dinâmica da contemplação: diante do feio a alma sente que não pode aquietar-se na visão (e não permanece sujeito à ilusão da coisa bela), sendo naturalmente levado a desejar a verdadeira e imutável beleza (*Hier. coel.*, col. 971-978).

6.4 O alegorismo escritural

A passagem do simbolismo metafísico para o alegorismo universal não é representável em termos de derivação lógica ou cronológica. O enrijecimento do símbolo em alegoria é um processo que se verifica, sem dúvida, em certas tradições literárias, mas quanto à Idade Média — como já foi dito — os dois tipos de visão são contemporâneos.

O problema é, antes, estabelecer por que a Idade Média chega a teorizar tão completamente um modo expressivo e cognoscitivo que, de agora em diante, para atenuar a contraposição, não mais chamaremos simbólico ou alegórico, mas, simplesmente, "figurativo".

A história é complexa e nos deteremos aqui apenas nos pontos mais importantes (v. De Lubac 1959-64 e Compagnon 1979). Na tentativa de se contrapor à supervalorização gnóstica do Novo Testamento, em total detrimento do Antigo, Clemente de Alexandria estabelece uma distinção e uma complementaridade entre os dois Testamentos, e Orígenes aperfeiçoará a posição, afirmando a necessidade de uma leitura paralela. O Antigo Testamento é a figura do Novo, é a literalidade de que o outro é o espírito, ou, em termos semióticos, é a expressão retórica de que o Novo é o conteúdo. Por sua vez, o Novo Testamento tem sentido figural porque é a promessa de coisas futuras. Nasce com Orígenes o "discurso teologal", o qual não é mais — ou somente — discurso sobre Deus, mas sobre sua Escritura.

Com Orígenes já se fala em sentido literal, sentido moral (psíquico) e sentido místico (pneumatológico). Daí a tríade literal, tropológica e alegórica que lentamente se transformará na teoria dos quatro sentidos da escritura: literal, alegórico, moral e anagógico (tornaremos a isso em seguida).

Seria fascinante (mas não é este o momento) seguir a dialética desta interpretação e o lento trabalho de legitimação que ela requer: porque, de um lado, é a leitura "correta" dos dois Testamentos que legitima a Igreja como guardiã da tradição interpretativa, e, de outro, é a tradição interpretativa que legitima a leitura correta — círculo hermenêutico como outros, e desde o início, mas círculo que roda de modo a suprimir tendencialmente todas as leituras que, não legitimando a Igreja, não a legitimem como autoridade capaz de legitimar as leituras.

Desde as origens a hermenêutica origeniana, e dos padres em geral, tende a privilegiar, ainda que com nomes diferentes, um tipo de leitura que já foi definida como *tipológica:* os personagens e os eventos do Antigo Testamento são vistos, por causa de suas ações e de suas características, como tipos, antecipações, prefigurações dos personagens do Novo. Seja de que substância for esta tipologia, ela já prevê que aquilo que é figurado (seja tipo, símbolo ou alegoria) é uma alegoria que não concerne ao modo no qual a linguagem representa os fatos, mas sim aos próprios fatos. Trata-se, aqui, da diferença entre *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*. Não é a palavra de Moisés ou do Salmista, enquanto palavra, que deve ser lida como dotada de suprassentido, mesmo que assim se deva fazer quando se reconhece que ela é palavra metafórica; são os próprios eventos do Antigo Testamento que foram predispostos por Deus, como se a história fosse um livro escrito por sua mão, para agir como figuras da nova lei.[3]

Quem enfrenta decisivamente este problema é Santo Agostinho, e pode fazê-lo porque, como foi mostrado em outros textos (Todorov 1977, 1978; Eco, 1984, 1), ele é o primeiro autor que, com base em uma cultura estoica bem absorvida, funda uma teoria do signo (em muitos aspectos afim de Saussure, ainda que com uma antecipação considerável). Em outras palavras, Santo Agostinho é o primeiro que se pode mover com desenvoltura entre signos que são palavras e coisas que podem agir como signos, porque ele sabe e afirma com energia que *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire* — o signo é toda coisa que faz vir à mente alguma coisa além da impressão que a própria coisa causa a nossos sentidos — (*De doctrina christiana* II, 1, 1). Nem todas as coisas são signos, mas certamente todos os signos são coisas, e ao

lado dos signos produzidos pelo homem, para significar intencionalmente, há também coisas e eventos (por que não fatos e personagens?) que podem ser admitidos como signos ou (e é o caso da história sacra) podem ser sobrenaturalmente dispostos como signos, a fim de que como signos sejam lidos.

Santo Agostinho enfrenta a leitura do texto bíblico munido de toda a parafernália linguístico-retórica que a cultura de uma latinidade tardia ainda não destruída podia fornecer-lhe (cf. Marrou 1958). Ele aplicará à leitura os princípios da *lectio* para discriminar, através de conjeturas sobre a pontuação correta, o significado originário do texto, da *recitatio*, do *judicium*, mas sobretudo da *enarratio* (comentário e análise) e da *emendatio* (que hoje poderíamos chamar de crítica textual ou filologia). Ensinará, assim, a distinguir os signos obscuros e ambíguos dos claros, a dirimir a questão sobre se um signo deve ser entendido em sentido próprio e sentido figurado. Colocará o problema da tradução, porque sabe muito bem que o Antigo Testamento não foi escrito em latim. E como ele não sabe hebraico, proporá como *ultima ratio* confrontar as traduções, ou comparar o sentido conjeturado ao contexto precedente ou seguinte (no que diz respeito a sua lacuna linguística, Agostinho desconfia dos judeus, que poderiam ter corrompido o texto original por ódio à verdade que nele estava tão claramente revelada...).

Ao fazer isto, ele elabora uma regra para o reconhecimento da expressão figurada que ainda permanece válida até hoje, não tanto para reconhecer os tropos e as outras figuras retóricas, mas os modos de estratégia textual aos quais hoje atribuiríamos (modernamente) valência simbólica. Agostinho sabe muito bem que metáfora ou metonímia podem ser facilmente reconhecidas, porque se fossem tomadas ao pé da letra o texto pareceria ou insensato ou infantilmente mentiroso. Mas o que fazer quanto às expressões (geralmente com dimensões de frase, de narração e não de simples imagem) que mesmo literalmente poderiam fazer sentido e às quais o intérprete é, no entanto, induzido a atribuir sentido figurado (como, por exemplo, as alegorias)?

Agostinho diz que devemos pressentir o sentido figurado toda vez que a Escritura, ainda que diga coisas que literalmente fazem sentido, parece contradizer a verdade da fé, ou os bons costumes. Madalena lava os pés de Cristo com unguentos perfumados e os enxuga com os próprios cabelos. É possível pensar que o Redentor se submeta a um ritual tão pagão e lascivo? Certamente não. Portanto, a narração simboliza outra coisa.

Mas devemos pressentir o duplo sentido também quando a Escritura se perde em superfluidades ou utiliza expressões literalmente pobres. Estas duas condições são admiráveis pela sutileza e, insisto, modernidade, mesmo que Agostinho já as tenha encontrado sugeridas em

outros autores.[4] Tem-se superfluidade quando o texto se detém demais em descrever algo que literalmente faz sentido, sem que, porém, se vejam as razões desta insistência descritiva. E pensemos também em termos modernos: por que Montale* despende tanto de seus "velhos versos" a descrever uma falena que entra em casa, durante uma noite tempestuosa, e se arremessa contra a mesa "louca adejando os papéis"? É porque ela está no lugar de alguma outra coisa (o que o poeta, no final, reconfirma). Segundo Agostinho, isto acontece também com as expressões semanticamente pobres como os nomes próprios, os números e os termos técnicos, que evidentemente ali têm outro sentido.

Se estas são as regras hermenêuticas (como identificar os trechos a interpretar segundo um outro sentido), Agostinho necessita, nesse momento, de regras especificamente semiótico-linguísticas — a chave para a decodificação, porque se trata sempre de interpretar de maneira correta, isto é, segundo um código aprovável. Quando fala das palavras, Agostinho sabe onde encontrar as regras, ou seja, na retórica e na gramática clássica: não há grande dificuldade nisso. Mas Agostinho sabe que a Escritura não fala só *in verbis,* mas também *in factis* (*De doctr.* III, 5, 9 — isto é, há *allegoria historiae,* além da *allegoria sermonis, De vera religione* 50, 99), e por isso remete

---

*O poeta italiano Eugenio Montale (1896-1981). (*N. do T.*)

seu leitor ao conhecimento enciclopédico (ao menos àquele que a baixa antiguidade podia lhe fornecer).

Se a Bíblia fala por personagens, objetos, eventos, se menciona flores, prodígios da natureza, pedras, se utiliza sutilezas matemáticas, será preciso procurar no saber tradicional quais os significados daquela pedra, daquela flor, daquele monstro, daquele número.

6.5 O alegorismo enciclopédico

E eis por que, nesse momento, a Idade Média começa a elaborar as próprias enciclopédias.

No período helenístico, entre a crise do paganismo, a aparição de novos cultos e as primeiras tentativas de organização teológica do cristianismo, aparecem registros do saber naturalístico tradicional, cujo exemplo principal é a *Historia naturalis,* de Plínio. Desta e de outras fontes nascem enciclopédias, cuja característica principal é a estrutura *cumulativa.* Elas amontoam informações sobre animais, ervas, pedras, países exóticos, sem distinguir informações verificáveis e informações lendárias, e sem nenhuma tentativa de sistematização rigorosa. Exemplo típico é o *Physiologus,* composto em grego, em ambiente sírio ou egípcio, entre os séculos II e IV d.C., e depois traduzido e parafraseado em latim (além de em etíope, armênio e siríaco). Do *Fisiólogo* derivam *todos* os bestiários medievais, e por toda a Idade Média as enciclopédias se inspiraram nesta fonte.

O *Fisiólogo* reúne tudo o que foi dito sobre os animais verdadeiros ou presumidos. Poder-se-ia pensar que fale com propriedade daqueles que seu autor conhece, e com incontrolável fantasia dos que ele conheceu por ouvir dizer. Resumindo: que seja preciso acerca da gralha e impreciso acerca do unicórnio. No entanto, é preciso quanto à análise das propriedades, em relação aos dois, e inverossímil em ambos os casos. O *Fisiólogo* não estabelece diferenças entre o conhecido e o desconhecido. Tudo é conhecido porque algumas autoridades longínquas falaram a respeito, e tudo é desconhecido, porque fonte de maravilhosas descobertas, e chave de abóbada de recônditas harmonias.

Por mais vaga que seja, o *Fisiólogo* tem uma ideia própria da forma do mundo: todos os seres da criação falam de Deus. Por isso, todo animal deve ser visto, em sua forma e em seus comportamentos, como símbolo de uma realidade superior.

> Os ouriços têm a forma de uma bola e são recobertos de espinhos. O *Fisiólogo* fala do ouriço que sobe na videira e vai até onde está a uva, e joga na terra os bagos e rola em cima deles, e os bagos se espetam em seus espinhos, e ele os leva aos filhos deixando o ramo nu.

Por que é atribuído ao ouriço este bizarro costume? Para extrair disto uma conveniente explicação moral: o fiel deve permanecer agarrado à Videira espiritual, sem permitir que o espírito do mal nela suba e a despoje de seus cachos.

As enciclopédias posteriores que, seguindo o modelo do *Fisiólogo,* descrevem animais reais e fantásticos, complicam este jogo de referências simbólicas até entrarem em mútua contradição; mas sobrevêm outras enciclopédias que não hesitam em registrar sentidos contraditórios. O leão tanto pode ser símbolo de Jesus como símbolo do diabo. Por esconder com a cauda os rastros que deixa na poeira, para enganar os caçadores, é símbolo de redenção dos pecados; por ressuscitar com seu fôlego o leãozinho nascido morto, ao terceiro dia, é símbolo de ressurreição; mas, pelo fato de Sansão e Davi lutarem contra um leão do qual abrem as mandíbulas, é símbolo da garganta do Inferno, e o *Salmo* 21 canta, precisamente, *salva me de ore leonis.*

No século VII, as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha aparecem subdivididas em capítulos, mas o critério que direciona a subdivisão é, se não casual, no mínimo ocasional. O início parece inspirado na divisão das artes (gramática, dialética, retórica, matemática, música, astronomia), mas depois segue, além do Trívio e do Quadrívio, a medicina; então se passa a examinar a lei e os tempos, os livros e os ofícios eclesiásticos, Deus e os

anjos, a Igreja, as línguas, as relações de parentesco, os vocábulos estranhos, o homem e os monstros, os animais, as partes do mundo, os edifícios, os campos, as pedras e os metais, a agricultura, a guerra e os jogos, as naves, as roupas, os instrumentos domésticos e rústicos.

A divisão é claramente desorganizada e traz à mente a já clássica taxionomia imprópria de Borges:

> Os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) porquinhos de leite, e) sereias, t) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam loucamente, j) inumeráveis, k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, l) *et coetera,* m) que fazem amor, n) que de longe parecem moscas...
>
> (*Empório celeste de conhecimentos benévolos, in Outras inquisições.*)

Se as subdivisões de Isidoro parecem mais razoáveis que as de Borges, eis como, por sua vez, se subdividem: no capítulo sobre naves, edifícios e roupas aparecem parágrafos sobre mosaicos e sobre pintura, enquanto a parte sobre os animais divide-se em Bestas, Animais Pequenos, Serpentes, Vermes, Peixes, Pássaros e Pequenos Animais Alados.

A enciclopédia cumulativa pertence a uma época que ainda não encontrou uma imagem definitiva do mundo;

por isso o enciclopedista recolhe, enumera, adiciona, impulsionado somente pela curiosidade e por uma espécie de humildade antiga.

Uma segunda forma nascerá, em seguida, de uma hipótese mais precisa, embora inteiramente abstrata e teórica, sobre o sistema do saber. Um modelo do gênero é, no século XIII, o tríplice *Speculum maius,* de Vicente de Beauvais *(Speculum doctrinale, historiale, naturale),* que já possui a organização de uma Suma escolástica.

No *Speculum naturale* a subdivisão não é inspirada em um critério filosófico ou em uma taxionomia estática, mas em um escandimento histórico, que segue os dias da criação: primeiro dia, o Criador, o mundo sensível, a luz; segundo dia, o firmamento e os céus; e assim por diante, até chegar aos animais, à formação do corpo humano e à história do homem.

De Plínio em diante a história das enciclopédias é, por assim dizer, vertiginosa.[5] Poderiam ser citados, depois de Plínio (século II), o *Collectanea rerum memorabilium* ou *Polihistor,* de Solino (século II), o *De rebus in oriente mirabilibus* (talvez século VIII), a *Epistula Alexandri* (século VII), as *Etymologiae,* de Isidoro (século VII), várias páginas de Beda e do Beato de Liebana (século VIII), o *De rerum naturis,* de Rabano Mauro (século IX), a *Cosmographia,* de Aethicus Ister (século VIII), o *Liber monstrorum de diversis generibus* (século IX), as várias versões da Carta, de P. Gianni, do início do século XII. Nesse século temos

a versão mais conhecida do Bestiário de Cambridge, o *Didascalion,* de Hugo de São Vítor, o *De philosophia mundi,* de Guilherme de Conches, o *De imagine mundi,* de Honório de Autun, o *De naturis rerum,* de Alexandre Neckham e, na passagem para o século XIII, o *De proprietatibus rerum,* de Bartolomeu Anglico. Seguem o *De natura rerum,* de Tomás de Cantimpré, as obras naturalísticas de Alberto Magno, o já citado *Speculum,* de Vicente de Beauvais, o *Speculorum divinorum et quorundam naturalium,* de Henrique Bate, muitas páginas de Roger Bacon e de Raimundo Llull. Para não falar do *Milione,* de Marco Polo, e de suas filiações sucessivas, como as várias versões das viagens de Mandeville ou o *Libro piccolo di meraviglie,* de Jacopo di Sanseverino. Seria necessário citar ainda tanto o *Trésor* como o *Tesoretto,* de Brunetto Latini, ou *La composizione del mondo,* de Restoro d'Arezzo.

Algumas dessas enciclopédias são explicitamente moralizantes, outras oferecem matéria-prima não moralizada ao intérprete das Sagradas Escrituras. Algumas excedem em fantasia, outras já se atêm à observação. Todas se repetem e se citam reciprocamente. Muitas delas nascem provavelmente porque, da vertente hermenêutica, provém uma demanda de informações úteis para decifrar as alegorias *in factis.* E como para os medievais a autoridade tem um nariz de cera e cada enciclopedista é um anão montado nas costas dos enciclopedistas precedentes, não haverá dificuldade não só em multiplicar os significados, mas também os próprios elementos do mobilamento mundano, inventando criaturas e propriedades que sirvam (por causa de suas características curiosas, e tanto melhor se, como lembrava Dionísio, estas criaturas não são conformes ao significado divino que veiculam) para tornar o mundo um imenso ato da palavra.

É a atitude que De Bruyne e outros autores chamaram de *alegorismo universal,* e que pode ser resumida em uma afirmação de Ricardo de São Vítor:

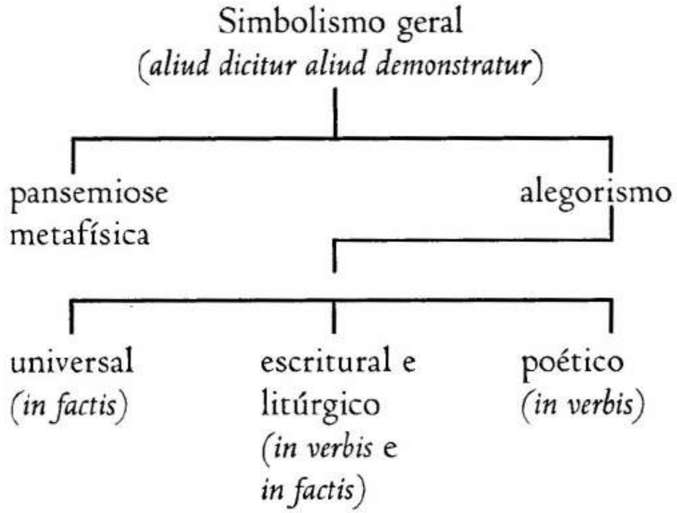
> *Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem.*
>
> Todo corpo visível apresenta uma semelhança com um bem invisível.
>
> (*Benjamin major,* PL 196, col. 90.)

6.6 O alegorismo universal

Neste sentido, a Idade Média levará a sugestão agostiniana ao extremo: se a enciclopédia diz quais são os significados das coisas que a Escritura põe em cena, e se estas coisas são elementos do mobilamento do mundo de que a Escritura fala (*in factis*), então a leitura figural poderá ser exercitada não só no mundo mostrado pela Bíblia, mas diretamente no mundo como ele é. Ler o mundo como reunião de símbolos é a melhor maneira

de aplicar o ditado dionisiano e poder elaborar e atribuir nomes divinos (e, com eles, moralidade, revelações, regras de vida, modelos de conhecimento).

Nesse momento, o que se chama indiferentemente simbolismo ou alegorismo medieval toma caminhos diferentes. Diferentes pelo menos a nossos olhos, que procuram uma tipologia manejável; mas, de fato, estes modos compenetram-se de contínuo, especialmente se considerarmos que, além do previsto, também os poetas tenderão a falar como as Escrituras.



Mais uma vez a distinção entre simbolismo e alegorismo é cômoda. A pansemiose metafísica é a que nasce com os *Nomes divinos,* de Dionísio, sugere a possibilidade de representações de tipo figural, mas de fato desemboca na teoria da *analogia entis*, e se resolve em uma visão semiótica do universo, na qual todo efeito é signo da própria causa. Se compreendermos o que é o universo para o neoplatônico medieval, perceberemos que neste contexto não se fala tanto da similitude alegórica ou metafísica entre corpos terrenos e coisas celestes quanto de sua significação mais filosófica, que tem a ver com a ininterrupta sequência de causas e efeitos da "grande cadeia do ser" (cf. Lovejoy 1936).

Quanto ao alegorismo escritural *in factis* — considerando que a leitura das Escrituras também se complica pelo que nelas aparece de alegorismo *in verbis* —, toda a tradição patrística e escolástica está aí para testemunhar esta interrogação infinita do Livro Sagrado como selva escritural (*latissima scripturae sylva,* Orígenes, *In Ez.* 4), misterioso oceano divino, labirinto (*oceanum et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum,* Gerolamo, *In Ez.* 14). E sirva como testemunho desta voracidade hermenêutica a seguinte citação:

> *Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est: sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.*

> A Sagrada Escritura, como um rio rapidíssimo, tanto enche as profundidades da mente humana que continuamente transborda; mata a sede dos que dela bebem, mas permanece inexaurível. Dela jorram abundantes ondas dos sentidos espirituais e, quando umas passam, outras surgem; aliás, não "quando passam", pois a sapiência é imortal, mas "quando emergem" e mostram a própria beleza, outras as seguem, sem que elas desapareçam, mas, permanecendo, continuam. Assim, cada um, na medida da própria capacidade, encontra grande conforto nela e ainda deixa aos outros a possibilidade de se exercitar.
>
> (Gilberto de Stanford, *in Canto*. Prol., *in* Leclerq 1948, p. 225.)

Igualmente voraz será a interrogação do labirinto mundano, de que já se falou.

Quanto ao alegorismo poético (do qual uma variante pode ser o alegorismo litúrgico ou, em geral, qualquer discurso por figuras, sejam elas visuais ou verbais, que se apresente como produto humano), ele é, ao contrário, o lugar da decodificação retórica.

É claro que, deste ponto de vista, o discurso sobre Deus e sobre a natureza toma dois caminhos bem discordantes entre si. Porque a corrente da pansemiose metafísica tende a excluir as representações por figuras. Ela é de tipo teológico e filosófico, quer se baseie nas metafísicas neoplatônicas da luz ou no hilemorfismo tomista. O alegorismo universal representa, pelo contrário, uma maneira fabular e alucinada de olhar o universo, não pelo que aparenta, mas pelo que poderia sugerir. Um mundo da razão inquiridora contra um mundo da imaginação fabuladora: no meio, cada uma já bem definida no próprio âmbito, a leitura alegórica da Escritura e a aberta produção de alegorias poéticas, mesmo mundanas (como o *Roman de la rose*).

6.7 O alegorismo artístico

Temos, talvez, a melhor definição desta condição da criação nos versos atribuídos a Alain de Lille:

> *Omnis mundi creatura*
> *quasi liber et pictura*
> *nobis est in speculum;*
> *nostrae vitae, nostrae mortis,*
> *nostri status, nostrae sortis*
> *fidele signaculum.*
> *Nostrum statum pingit rosa,*
> *nostri status decens glosa,*

> *nostrae vitae lectio;*
> *quae dum primo mane floret,*
> *defloratus flos effloret*
> *vespertino senio.*
>
> Toda criatura do universo,
> quase como se fosse um livro ou uma pintura
> é para nós como um espelho;
> da nossa vida, da nossa morte,
> da nossa condição, da nossa sorte
> fiel signo.
> A rosa representa o nosso estado,
> graciosa glosa da nossa condição,
> interpretação da nossa vida;
> que enquanto é florescente na manhã primeira,
> floresce, desflorescida flor,
> com a velhice vespertina.
> (*Rhythmus alter*, PL 210, col. 579.)

A concepção alegórica da arte avança paralelamente à concepção alegórica da natureza. Ricardo de São Vítor elabora uma teoria que leva em conta estes dois aspectos: entre as obras de Deus, todas são criadas para fornecer indicações de vida ao homem; entre as da *indústria* humana, algumas tendem a se organizar alegoricamente e outras não. As, artes literárias facilmente dão origem à alegoria, enquanto as artes plásticas criam alegorias derivadas, imitando as personificações da arte literária

(PL 196, col. 92). Percebemos, porém, que gradativamente a alegoricidade da *indústria* torna-se mais presente do que a da natureza e se chega, sem teorizá-las, a posições opostas à de Ricardo: a alegoricidade das coisas torna-se cada vez mais pálida, dúbia, convencional; enquanto a arte (compreendidas as artes plásticas) é vista, acima de tudo, como elaborada construção de suprassentidos. O sentido alegórico do mundo morre gradativamente e o gosto alegórico da poesia permanece, familiar e radicado. O século XIII, em suas manifestações de pensamento mais evoluídas, renuncia definitivamente à interpretação alegórica do mundo, mas produz o protótipo dos poemas alegóricos, o *Romam de la rose.* E ao lado da produção de alegorias encontramos sempre viva a leitura alegórica dos poetas pagãos (cf. Comparetti 1926).

Este modo de fazer arte e de ver a arte é o que resulta mais áspero ao homem moderno, tanto que se tende a interpretá-lo como uma manifestação de aridez poética, de intelectualismo paralisante. É bem verdade que para o medieval a poesia e as artes plásticas são, antes de mais nada, um meio didascálico: Santo Tomás (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) dirá que é próprio da poesia representar a verdade de forma figurada. Mas isso ainda não explica a fundo o alegorismo da atividade artística. Interpretar alegoricamente os poetas não queria dizer sobrepor à poesia um sistema de leitura artificial e árido; significava aderir a eles, considerando-os como estímulo

do máximo deleite concebível, precisamente o deleite da revelação *per speculum et in aenigmate.*

A poesia toda estava do lado da inteligência. Cada época tem seu próprio sentimento poético, e não podemos usar o nosso para julgar o dos medievais. Provavelmente, nunca conseguiremos reproduzir em nós o sutil deleite com o qual o medieval descobria nos versos do mago Virgílio mundos de prefigurações (ou talvez o possa fazer de um modo não muito diferente o leitor de Eliot e de Joyce?); mas não entender que ele provava uma alegria efetiva neste exercício significa não se permitir a compreensão do mundo medieval. No século XII, o miniaturista do Saltério de Sant'Albano de Hildesheim representou o assédio de uma cidade fortificada. Mas pensando que a imagem pudesse não resultar muito agradável, ou muito legítima, nota: o que a imagem representa *corporaliter,* vocês o podem ler *spiritualiter,* trazendo à mente, através do combate representado, as lutas que sustentam assediados pelo mal. É claro que o pintor pressupõe que este tipo de função seja mais pleno e satisfatório do que o puramente visual.

Além disso, atribuir valor alegórico à arte significava considerá-la do mesmo modo que a natureza, como vivo repertório de figuras. Na época em que a natureza é uma grande representação alegórica do sobrenatural, a arte também é vista como tal.

Com o pleno desenvolvimento da arte gótica e através da grande ação animadora de Suger, a comunicação artística por meio da alegoria assume seu maior alcance. A catedral, que representa a suma artística de toda a civilização medieval, torna-se um sucedâneo da natureza, verdadeiro *liber et pictura*, organizado segundo normas de legibilidade orientada, que na realidade faltam à natureza. Sua própria estrutura arquitetônica e sua orientação geográfica têm um significado. Mas é através das estátuas dos portais, dos desenhos de seus vitrais, dos monstros e das *gargouilles* de suas cornijas que a catedral realiza uma verdadeira visão sintética do homem, de sua história, de suas relações com o todo. "A ordem das simetrias e das correspondências, a lei dos números, uma espécie de música dos símbolos organizam secretamente esta imensa enciclopédia de pedra" (Focillon 1947, p. 6). Para estabelecer este discurso plástico, os idealizadores das realizações figurativas dos mestres góticos recorriam ao mecanismo da alegoria; a garantir a legibilidade dos signos empregados estava a capacidade medieval de colher correspondências, de reconhecer signos e emblemas na esteira da tradição, de traduzir uma imagem para seu equivalente espiritual.

O princípio estético da concordância direciona a poética da catedral. Ela se funda, sobretudo, na concordância dos dois Testamentos: cada fato do Velho Testamento é figura do Novo. E, como demonstrou Mâle (1941), para entender as alegorias da catedral é necessário levar em conta os repertórios enciclopédicos da época, como o *Speculum majus*. Esta leitura *tipológica* dos livros sagrados permite uma ulterior concordância entre certas figuras, providas de determinados atributos, e certos personagens e episódios dos dois Testamentos: os profetas serão reconhecíveis por um dado chapéu que a tradição lhes atribui, a rainha de Sabá, lendariamente conhecida como a rainha "Pé de Ganso", teria um pé palmado. Estabelece-se, enfim, uma ulterior concordância entre estes personagens e o lugar arquitetônico que ocupam. Em Chartres, sobre o portal da Virgem, sobressaem, dos lados do ingresso, as estátuas-colunas dos patriarcas. Samuel é reconhecível porque está com o cordeiro do sacrifício de cabeça para baixo. Moisés mostra com a mão direita o cimo de uma coluna que traz na mão esquerda. Abraão pousa os pés sobre o bode, e Isaac, defronte dele, cruza resignadamente os braços. Dispostos em ordem cronológica, estes personagens exprimem a espera de toda uma geração de precursores do Messias; Melquisedeque, o primeiro sacerdote, abre a fileira com um cálice na mão; São Pedro, no limiar do mundo novo, fecha o grupo na mesma atitude, prenunciando o mistério revelado. O grupo aparece sobre o portal como ingresso ao novo pacto cujos mistérios se celebram no interior. A história do mundo, mediada pela síntese escritural, fixa-se em uma série de imagens. O cálculo alegórico é perfeito, todos os elementos arquitetônicos, plásticos e semânticos concorrem para a comunicação didascálica (cf. Mâle 1947).

6.8 Santo Tomás e a liquidação do universo alegórico

A mais rigorosa das teorizações da linguagem alegórica encontra-se, talvez, em Santo Tomás: rigorosa e ao mesmo tempo nova, porque sanciona o fim do alegorismo cósmico e dá lugar a uma visão mais racional do fenômeno.

Tomás se pergunta, antes de mais nada, se é lícito o uso de metáforas poéticas na Bíblia e conclui negativamente, porque a poesia seria *infima doctrina* (*S. th.* I, 1, 9).

> *Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis.*
>
> As criações dos poetas fogem à razão humana por causa de sua falta de verdade.
>
> (*S. th.* I-II, 101, 2 a 2.)

Mas a afirmação não deve ser tomada como uma humilhação da poesia ou como a definição do poético em termos setecentistas de *perceptio confusa*. Trata-se, antes, de reconhecer à poesia a condição de arte (e, portanto, de *recta ratio factibilium*); o fazer é naturalmente inferior ao puro conhecer da filosofia e da teologia. Tomás apreendia da *Metafísica* aristotélica que os esforços fabulantes dos primeiros poetas teólogos haviam representado um modo ainda infantil de conhecimento racional do mundo. De fato, como todos os pensadores da Escolástica, ele não se interessa por uma doutrina da poesia (argumento para os tratadistas de retórica, que ensinavam na faculdade de Artes e não na faculdade de Teologia). Tomás foi poeta (e excelente), mas, nos trechos em que aparecem o conhecimento poético e o teológico, ele está adequado a uma contraposição canônica e se refere ao modo poético como um simples (e não analisado) termo de comparação.

Por outro lado, ele admite que é correto que as Escrituras apresentem as coisas divinas e espirituais (que extrapolam nossa compreensão) sob a figura de coisas corporais: *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (*S. th.* I, 1, 9). Quanto à leitura do texto sagrado, ele precisa que este se funda, acima de tudo, no sentido literal ou sentido histórico. Falando da história sagrada, fica claro por que o que é literal seja histórico: o livro sagrado diz que os hebreus saíram do Egito, narra um fato, este fato é compreensível e constitui a denotação imediata do discurso narrativo:

> Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteram fundatur, et eum supponit.
>
> Chamamos sentido espiritual aquele sentido que é expresso pelas coisas significadas pela linguagem, cujas coisas significam outras. E este sentido espiritual funda-se no sentido literal e o pressupõe.
>
> (*S. th.* I, 1, 10, resp.)

Tomás explica em vários momentos que sob a expressão genérica *sensus spiritualis* ele entende os vários suprassentidos que se podem atribuir ao texto. Mas o problema é outro: é que nestes acenos ao sentido literal ele introduz uma noção importante, ou seja, que por sentido literal ele entende *quem auctor intendit,* aquilo desejado pelo autor.

O esclarecimento é importante para compreender os aspectos sucessivos de sua teoria da interpretação escritural. Tomás não fala em sentido literal como sentido do enunciado (aquilo que denotativamente o enunciado diz segundo o código linguístico ao qual faz referência), mas como o sentido que é atribuído no ato da enunciação. Em termos atuais, se eu, numa sala apinhada, digo "aqui tem muita fumaça", posso querer afirmar (sentido do enunciado) que na sala há muita fumaça, mas também posso querer dar a entender (conforme a circunstância da enunciação) que seria oportuno abrir a janela ou desistir de fumar. É claro que, para Tomás, ambos os sentidos fazem parte do sentido literal, porque ambos fazem parte do conteúdo que o enunciador pretendia enunciar. Tanto é verdade que, visto que o autor das Escrituras é Deus, e Deus pode compreender e pretender muitas coisas ao mesmo tempo, é possível que nas Escrituras existam *plures sensus,* mesmo segundo o simples sentido literal.

Quando é, então, que Tomás se dispõe a falar de suprassentido ou de sentido espiritual? Evidentemente, quando em um texto podem ser identificados sentidos que o *autor não pretendia comunicar, e não sabia estar comunicando.* E o caso típico de uma situação do gênero é o de um autor que narra fatos sem saber que eles foram predispostos por Deus, como signo de outros.

Quando Tomás fala de História sagrada, diz explicitamente que o sentido literal (ou histórico) consiste, como conteúdo proposicional veiculado pelo enunciado, em alguns fatos e eventos (por exemplo, que Israel escapou do cativeiro ou que a mulher de Lot foi transformada numa estátua de sal). Mas como estes fatos, já o sabemos — e Tomás repete —, foram predispostos por Deus como signos, com base na proposição estabelecida (aconteceram fatos assim e assim), o intérprete deve ulteriormente procurar sua tríplice significação espiritual (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

Não estamos diante de nenhum procedimento retórico, como os tropos ou as alegorias *in verbis*. Estamos diante de puras alegorias *in factis:*

> *Sensus spiritualis (...) accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.*
>
> O sentido espiritual (...) consiste no fato de que algumas coisas são expressas [linguisticamente] como figura de outras.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 15.)

Mas as coisas mudam quando se passa para a poesia mundana e para qualquer outro discurso humano que não trate da história sagrada. Nesse momento, Tomás faz uma importante afirmação, que podemos resumir assim: a alegoria *in factis* vale somente para a história sagrada, não para a história profana.

A história profana é história de fatos e não de signos:

> *Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus.*
>
> Por isso, em nenhuma criação da arte humana pode-se encontrar, rigorosamente, algum sentido que não seja o literal.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 16.)

A afirmação é digna de nota porque, de fato, liquida o alegorismo universal, o mundo alucinado da hermenêutica natural, típico da Idade Média precedente. Temos, em certo sentido, uma laicificação da natureza e da história mundana, isto é, do inteiro universo pós-escritural, agora alheio à intromissão dos desígnios divinos.

E para a poesia? A solução de Tomás é a seguinte: na poesia mundana, quando há figura retórica, há simples sentido parabólico. Mas o *sensus parabolicus* faz parte do sentido literal. A afirmação parece espantosa à primeira vista, como se Tomás reduzisse todas as conotações retóricas ao sentido literal. Mas ele já esclareceu e esclarece em vários momentos que por sentido literal ele pensa no sentido *pretendido pelo autor.* E, portanto, dizer que o sentido parabólico faz parte do sentido literal não quer dizer que não exista suprassentido, mas sim que este suprassentido faz parte daquilo que o autor pretende dizer. Quando lemos uma metáfora ou uma alegoria *in verbis,* nós, de fato, com base em normas retóricas bastante codificadas, a traduzimos facilmente e compreendemos o que o enunciador pretendia dizer, como se o significado metafórico fosse o sentido literal direto da expressão. Não há, então, esforço hermenêutico particular; a metáfora ou a alegoria *in verbis* são compreendidas diretamente, assim como entendemos diretamente uma catacrese.

> *Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum* [e seu significado] *non supergreditur modum litteralem.*
>
> As ficções poéticas têm o único objetivo de significar e seu significado não vai além do sentido literal.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1, e a 1.)

Nas Escrituras, às vezes designa-se Cristo por meio da figura de um bode: não é alegoria *in factis,* é alegoria *in verbis.* Não simboliza ou alegoriza coisas divinas ou futuras, simplesmente significa (parabolicamente, portanto literalmente) Cristo (*Quodl.* VII, 6, 15).

> *Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figura tive, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.*
>
> Através das palavras é significado quer algo de próprio, quer algo de figurativo, e o sentido literal [das palavras] não é a figura mas [diretamente] o que é figurado.
>
> (*S. th.* I, 1, 10 a 3.)

Para resumir: há sentido espiritual nas Escrituras porque os fatos ali narrados são signos de cujo suprassignificado o autor (apesar de inspirado por Deus) nada sabia (e, acrescentaremos nós, o leitor comum, o destinatário hebraico da Escritura, não estava preparado para descobri-lo). Não há sentido espiritual no discurso poético e nem mesmo na Escritura quando usa figuras retóricas, porque esse é o sentido pretendido pelo autor e o leitor o identifica muito bem como sentido literal, com base em normas retóricas. Mas isto não significa que o sentido literal (como sentido parabólico ou retórico) não possa ser múltiplo. O que, em outras palavras, quer dizer — ainda que Tomás não o diga *apertis verbis* (porque não está interessado no problema) — que é possível que na poesia mundana existam sentidos múltiplos. Salvo que eles, realizados segundo o modo parabólico, pertencem ao sentido literal do enunciado, como foi pretendido pelo enunciador.

Falaremos igualmente de simples sentido literal para o alegorismo litúrgico, que pode ser alegorismo não apenas de palavras, mas de gestos e cores ou imagens, porque também nesse caso o legislador do rito pretende dizer algo de preciso através de uma parábola, e não se tem de procurar nas expressões que ele formula ou prescreve um sentido secreto que foge à sua intenção.

Se o preceito cerimonial, como aparece na antiga lei, tinha sentido espiritual, no momento em que é introduzido na liturgia cristã ele assume puro e simples valor parabólico.

Ao completar esta singular operação retórica, Tomás de fato sancionava — à luz do novo naturalismo hilemórfico — o fim do universo dos bestiários e das enciclopédias, a visão fabulosa do alegorismo universal. E este era o objetivo principal de seu discurso, em relação ao qual as observações sobre a poesia apresentam-se bastante parentéticas.

Com esta discussão tomista, a natureza perdeu suas características falantes e surreais, não é mais uma floresta de símbolos; o cosmo da alta Idade Média dá lugar a um universo *natural*. Numa época as coisas valiam não por aquilo que eram mas por aquilo que significavam; num certo momento percebe-se, ao contrário, que a criação divina não consiste em uma organização de signos, mas em uma produção de formas. Até a arte figurativa gótica — que representa um dos ápices da sensibilidade alegórica — ressente-se deste novo clima. Ao lado das grandes idealizações simbólicas encontramos minúsculas complacências figurativas que revelam um fresco sentimento da natureza e uma atenta observação das coisas. Ninguém jamais havia observado verdadeiramente um cacho de uvas, porque o cacho era, antes de tudo, seu significado místico; nos capitéis, agora, notam-se ramos, hastes, folhas, flores; nos portais aparecem as descrições analíticas dos gestos cotidianos, dos trabalhos agrícolas e das profissões. As próprias figuras com valor alegórico são, ao mesmo tempo, representações realísticas já plenas de vida própria, embora mais próximas a um ideal *típico* de humanidade, que à última individuação psicológica (cf. Focillon 1947, p. 219; Mâle 1931, II).

Precedido pelo interesse pela Natureza do século XII, o século seguinte, através da aceitação do aristotelismo, fixa sua atenção na forma concreta das coisas. O que sobrevive do alegorismo universal degenera em vertiginosas séries de correspondências numéricas que elevam ao máximo a simbologia do *homo quadratus*. No século XV, Alain de Rupe, multiplicando os dez mandamentos pelas quinze virtudes, obtém as 150 *habitudines morales*. Mas há três séculos, escultores e miniaturistas giram, na primavera, pelos bosques, para descobrir o ritmo vivo das coisas da natureza, e Roger Bacon um dia afirmará que não é necessário o sangue de bode para romper o diamante. A prova? "Vi com meus olhos."

Nasce um novo modo de considerar a esteticidade das coisas. Assistimos ao surgimento de uma estética do organismo concreto, não tanto por ato de consciente fundação, mas porque se desenvolve em toda a sua complexidade uma filosofia da substância concretamente existente (cf. Gilson 1944, pp. 326-343).

7

PSICOLOGIA E GNOSIOLOGIA DA VISÃO ESTÉTICA

7.1 Sujeito e objeto

Esta atenção aos aspectos concretos das coisas é acompanhada, sobretudo no século XIII, por atentos estudos físico-fisiológicos sobre a psicologia da visão, implicando, assim, o problema de uma polaridade inata ao ato da fruição estética. A coisa bela requer ser vista como tal e o produto artístico é feito em função de uma visão: pressupõe a experiência visual subjetiva de um espectador potencial.

O próprio Platão era consciente desta polaridade:

> Se [os pintores] (...) realizassem as imitações respeitando verdadeiramente as relações proporcionais interiores às coisas belas (...) as partes superiores apresentar-se-iam menores que o devido, e maiores do que as inferiores, pelo fato de que aquelas nós vemos a

> maior distância, e estas mais de perto (...) [os pintores] realizam, nas imagens que fazem, não as proporções que são reais, mas, pelo contrário, as que podem parecer belas gradualmente.
>
> (*Sofista*, 235 e-236 a; tr. it. de A. Zardo, Bari, Laterza, 1980, p. 215.)

Era o problema que a tradição atribuía a Fídias, autor de uma Atenas cuja parte inferior, curta demais se vista de perto, aparecia com dimensões corretas se observada de baixo para cima, uma vez disposta acima do nível do olho. Vitrúvio, a este propósito, fez uma distinção entre *simetria* e *eurritmia*. A *eurhythmia*, para ele, era uma *venusta species commodusque aspectus*, uma beleza que aparece como tal porque adequada às exigências do olho. A eurritmia se apresenta, portanto, antes de mais nada como regra de proporção técnica, intenção para o aspecto, em oposição à proporção puramente objetiva das coisas da natureza. A consciência desta exigência não é própria só do Renascimento, ainda que somente no século XV tenha se desenvolvido a teoria da perspectiva; e não é de todo aceitável a observação de Panofsky (1955, pp. 98-99) que na Idade Média acreditava-se que "sujeito e objeto devessem submergir em uma unidade mais alta". As estátuas da galeria dos Reis, na catedral de Amiens, foram construídas para serem vistas a trinta metros do solo: os olhos das figuras estão muito afastados da raiz do nariz, os cabelos são massudos. Em Reims, as estátuas dos pináculos têm braços muito pequenos, o pescoço longo demais, ombros baixos, pernas curtas. As exigências de uma proporção objetiva são submetidas a exigências óticas (Focillon 1947, pp. 221-222). A prática artística conhecia, portanto, o problema da subjetividade da fruição e o resolvia de maneira própria.

7.2 A emoção estética

Do lado dos filósofos, o problema é muito mais abstrato e, à primeira vista, sem conexões com o que nos interessa. Mas na realidade o centro das teorias que examinaremos é constituído precisamente pelo problema de uma relação entre sujeito e objeto. Como foi visto, já encontramos em Boécio o aceno a uma proporção da coisa bela às exigências psicológicas do fruidor. Antes ainda Agostinho havia se detido, repetidamente, nas correspondências fisiopsicológicas, como quando analisa ritmo. O mesmo Agostinho, no *De ordine*, atribuía valor estético apenas às sensações visuais e aos valores morais (para a audição e os sentidos inferiores não se tem *pulchritudo*, mas *suavitas*), levantando, assim, a questão dos sentidos *maxime cognoscitivi*, que encontrará sistematização em Santo Tomás, no qual são definidas como tais a visão e a audição.

A psicologia vitoriana concebia a alegria provada na percepção da harmonia sensível como um prolongamento natural da alegria física, base da vida afetiva do homem e fundada na realidade ontológica de uma correspondência entre estrutura da alma e realidade material. Por isso as posições dos vitorinos foram aproximadas às dos teóricos modernos da *Einfühlung*, isto é, da empatia, de um sentir através da identificação com o objeto (cf. De Bruyne 1946, II p. 224). Para Ricardo de São Vítor, a *contemplatio* (que também pode ter natureza estética) é *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, um olhar livre da mente dirigido para as maravilhas da sapiência, acompanhado por uma suspensão de admiração (*Benjamin major*, PL 196, col. 66-68). No momento extático a alma dilata-se, elevada pela beleza que percebe, completamente perdida no objeto.

De maneira mais controlada, São Boaventura nota que a apreensão do mundo sensível realiza-se segundo uma certa proporcionalidade e que para o deleite concorrem tanto o sujeito quanto o objeto deleitável. A proporção

> *dicitur suavitas cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem: quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur (...) Ad delectationem enim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.*

> tem o nome de suavidade, porque esta energia, agindo nos sentidos, opera de maneira proporcional a suas capacidades receptivas, pois os sentidos sofrem por causa de sensações muito violentas, ao passo que a justa medida os deleita (...) de fato, para o deleite concorre o deleitável e sua conjunção com o que é deleitado.
>
> (*Itinerarium* II, 5; tr. it. p. 367; I *Sent.*, 1, 3, 2, ed. Quaracchi I, p. 29.)

Nesta relação estabelece-se uma corrente de amor; e, no limite, o maior dos deleites, proveniente da máxima consciência de uma relação de polaridade e proporcionalidade, realiza-se não na contemplação das formas sensíveis, mas no amor, no qual tanto o sujeito quanto o objeto são ativa e conscientemente amantes.

> *Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis (...) Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.*
>
> A paixão amorosa é a mais nobre de todas, pois participa maiormente da generosidade (...) Portanto, entre as coisas criadas, nada deve ser considerado mais alegre que o amor recíproco: sem amor não há alegria.
>
> (I *Sent.*, 10, 1, 2, ed. Quaracchi I, pp. 158-159.)

Esta concepção afetiva da contemplação (que nesses textos aparece de viés, como corolário de uma gnosiologia da visão mística) encontra-se mais especificamente tratada em Guilherme de Alverne e no seu chamado *emocionalismo*: especial relevo é dado ao aspecto subjetivo da contemplação estética e à função do gozo como constitutivo da beleza. Há no belo uma qualidade objetiva, mas o signo desta qualidade é o consenso de nossa visão.

> *Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum (...) Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulimus (...) Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.*
>
> De fato, chamamos belo de ver aquilo que, por natureza, agrada por si mesmo e deleita quem o olha (...) Se quisermos, então, conhecer a beleza visível, entreguemo-nos ao sentido exterior da visão (...) A beleza ou a elegância que nossa visão ou nosso olhar interior aprova e na qual se compraz.
>
> (*Tractatus de bono et malo, in* Pouillon, pp. 315-316.)

Em todas as definições de Guilherme aparecem termos que implicam uma atitude cognoscitiva (*spectare, intueri, aspicere*) e um elemento afetivo (*placere, delectare*). Em conformidade a sua doutrina da alma (que operaria

indivisa em cada uma de suas operações, cognoscitiva e afetiva), para Guilherme basta que um objeto se apresente a um sujeito exibindo determinadas qualidades, para provocar um sentimento de deleite compenetrado de amor (*affectio*), que é ao mesmo tempo conhecimento do belo e aspiração a ele (cf. De Bruyne 1946, III, pp. 80-82).

7.3 Psicologia da visão

Todas essas teorias filosóficas se desenvolvem em um nível de generalidade distante de uma pesquisa sobre os mecanismos psicológicos da visão, como acontece, ao contrário, nos textos elaborados na esteira de Alhazen. No *Liber de intelligentiis* (já atribuído a Witelo e hoje imputado a um certo Adam Pulchrae Mulieris), o mecanismo da visão é explicado segundo o modelo do fenômeno físico do reflexo: o objeto luminoso emite raios e produz em um espelho sua imagem.

O objeto é força ativa produtora de reflexos; o espelho, uma potência passiva adequada a recebê-lo. Na consciência humana existe, além disso, uma adequação da potência à força ativa, adequação que se faz consciente sob a forma de prazer (*delectatio maxima*, se o objetivo é uma realidade luminosa que se encontra com a natureza luminosa que existe em nós). O prazer está baseado na proporção existente entre as coisas, entre a alma e o mundo, no amor metafísico que mantém unido o real.

No *De perspectiva*, de Witelo, a relação sujeito-objeto é analisada mais a fundo, de modo que dela resulta uma interessante concepção interativa do conhecimento.[1] Witelo distingue dois tipos de percepção das formas visíveis: uma *comprehensio formarum visibilium (...) per solam intuitionem*, e uma *per intuitionem cum scientia praecedente*, isto é, uma compreensão das formas visíveis que acontece através da simples intuição, e uma que acontece por meio da intuição precedida pelo conhecimento. A primeira percepção é aquela com a qual escolhemos as luzes e as cores; mas existem, ainda, as realidades mais complexas que a visão não compreende sozinha, mas com a ajuda de outros atos da alma. À pura intuição dos aspectos visíveis integra-se um *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem* (um ato de raciocínio que compara entre si as diferentes formas percebidas). Só depois deste diálogo com os aspectos percebidos obtém-se um tal conhecimento da coisa, que implicará também a visão conceitual. À pura sensação visual se acrescentam memória, imaginação e razão, e, todavia, a síntese é rápida e quase instantânea. A percepção das realidades estéticas pertence ao segundo tipo e implica uma interação fulminante, mas complexa, entre a multiplicidade dos aspectos objetivos que se oferecem à visão e a atividade do sujeito que compara e relaciona:

> *Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se (...) Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.*

> As formas não são belas, senão por causa dos aspectos particulares e de sua recíproca união (...) De fato, da união recíproca de uma pluralidade de aspectos das formas visíveis e não só dos aspectos (particulares) visíveis surge a beleza da visão.

Colocadas tais premissas, Witelo procura determinar as condições objetivas, os *aspectos* pelos quais as formas visíveis resultam agradáveis. Há aspectos simples, como a *magnitudo* (a lua é mais bela que as estrelas), a *figura* (o contorno, o desenho da forma), a continuidade (como acontece com um prado verdejante), a descontinuidade (a multidão dos astros ou muitas velas acesas), a rugosidade ou a *planities* do corpo batido pela luz, a sombra que atenua as manchas luminosas muito vivas e provoca um esfumar de tintas como na cauda do pavão. E há os aspectos complexos, nos quais ao aprazível da tinta une-se o jogo das proporções, de modo que diversos aspectos em relação adquirem uma nova e mais sensível beleza.

Witelo enuncia, além disso, dois princípios extremamente interessantes. Primeiro, o de uma certa relatividade do gosto, conforme os diferentes tempos e países, pelo qual todo aspecto visível realiza um tipo de *convenientia* que, todavia, não é nunca o mesmo, porque, assim como variam os hábitos, cada um tem seu próprio senso estético (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). Em segundo lugar, Witelo valoriza a focagem subjetiva como meio de exata valoração e fruição estética dos objetos sensíveis: há aspectos que devem ser vistos a distância, porque têm, por exemplo, manchas desagradáveis; outros, de perto, como as miniaturas, para que se possa notar cada esfumatura, todas as *intentiones subtiles*, a *lineatio decens*, a *ordinatio partium venusta.*

Distância e proximidade (*remotio et approximatio*) são, portanto, fatores essenciais de uma correta visão estética, assim como é importante o eixo de visão, pelo qual os mesmos objetos se mostram diferentes se olhados *ex obliquo.*

7.4 A visão estética em Santo Tomás

Não é o caso de sublinhar a importância de tais afirmações. É na esteira dessas pesquisas que poderemos entender melhor os textos de Santo Tomás, que — embora não articulados e analíticos como os examinados — ressentem-se, sem dúvida, da mesma atmosfera. A obra de Witelo é de 1270, a *Summa theologiae* foi iniciada

em 1266 e terminada em 1273; as duas pesquisas se movem no mesmo período em torno de problemas análogos e em igual nível de atualização.

Tomás ocupa-se da visão subjetiva do belo ao retomar as noções estéticas propostas por Alberto Magno. Lembremos como este último, falando de uma resplendência da forma substancial nas partes proporcionadas da matéria, entendia, porém, esta *resplendentia* em sentido rigorosamente objetivo, como esplendor ontológico, subsistente *etiamsi a nullo cognoscatur.* A *ratio* própria do belo consiste neste esplendor do princípio organizante na multiplicidade organizada. Santo Tomás, aceitando implicitamente a inclusão do belo entre as propriedades transcendentais,[2] elabora, contudo, uma definição que ultrapassa, em novidade, a de seu mestre. Depois de ter afirmado a identidade e a diferença entre *pulchrum* e *bonum,* Santo Tomás especifica:

> *Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis: nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.*

> O bem concerne à faculdade apetitiva, sendo o bem aquilo que todo ente deseja, e portanto tem o caráter de objetivo, pois o desejar é como um mover-se em direção a uma coisa. O belo, ao contrário, concerne à faculdade cognoscitiva; belas, com efeito, são chamadas as coisas que vistas despertam prazer. Por isso o belo consiste na devida proporção, pois nossos sentidos deleitam-se nas coisas bem proporcionadas, como em qualquer coisa a eles semelhantes; de fato, o sentido, como qualquer outra faculdade cognoscitiva, é uma espécie de proporção. E como o conhecimento se dá por assimilação, e a semelhança, por outro lado, concerne à forma, o belo une-se, propriamente, à ideia de causa formal.
>
> (*S. th.* I, 5, 4 a 1; tr. it. I, p. 144.)

Este texto muito importante nos esclarece uma série de pontos fundamentais: belo e bem em um mesmo objeto são uma mesma realidade, pois ambos se fundam na forma (posição já aceita também por outros); mas o bem faz com que a forma seja objeto de apetite, desejo de realização ou de possessão da forma desejada porque positiva; o belo, ao contrário, coloca a forma em relação com o puro conhecimento. São belas as coisas que *visa placent*.

Visa está para "apreendidas" — não só "vistas", mas "percebidas" em plena consciência. A *visio* é uma *apprehensio*,

uma cognição: o belo é *id cujus apprehensio placet*, aquilo cujo conhecimento causa prazer. A *visio* é conhecimento porque diz respeito à causa formal: não é visão de aspectos sensíveis, mas percepção de mais aspectos organizados segundo o desenho imanente de uma forma substancial. Compreensão intelectual e conceitual, portanto. Vários textos confirmam que com o termo *visio* Santo Tomás entendia também este tipo de conhecimento (por exemplo, *S. th.* I, 67, 1; I-II. 77, 5 a 3). O que especifica o belo é, assim, seu relacionar-se com um olhar conhecedor, pelo qual a coisa mostra-se bela. E o que pressupõe a adesão do sujeito e o consequente deleite são as características objetivas da coisa.

> *Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.*
>
> Para a beleza, com efeito, três dotes são requeridos. Em primeiro lugar, *integridade* ou perfeição: pois as coisas incompletas, enquanto tais, são disformes. Portanto [requer-se] *devida proporção ou harmonia* [entre as partes]. Finalmente *clareza ou esplendor:* de fato chamamos belas as coisas de cores nítidas e esplendentes.
>
> (*S. th.* 39, 8; tr. it. III, pp. 259-260.)

Estas características bem conhecidas, assumidas por toda uma tradição, são aquilo em que *consiste* o belo. Mas a *ratio* própria do belo é, nele, referência à *vis cognoscitiva*, à *visio*, e o deleite que resulta disso, o *placet*, é igualmente essencial aos fins de uma individuação da beleza.

É claro que o que provoca o prazer é a objetiva potencialidade estética, e não é o prazer que define ou determina a beleza de uma coisa. O problema não é inexistente e aparece já em Agostinho, o qual se pergunta se as coisas são belas porque deleitam ou deleitam porque são belas, concluindo pela segunda hipótese (*De vera religione* 32, 19). Mas, em uma doutrina que estabelece o primado da vontade, o ato de adesão deleitosa pode ser muito bem um livre ato de efusão concedida à coisa e não determinada por ela. É o que acontece, por exemplo, em Duns Scot, para quem — já que a vontade pode querer o próprio ato, assim como o intelecto compreende o próprio — a visão estética é uma faculdade livre, pois seus atos sujeitam-se ao império da vontade; de fato ela não colhe mais aquilo que é belíssimo em comparação ao que é menos belo (cf. De Bruyne 1946, III, p. 366). Para uma doutrina que estabelece, ao contrário, o primado da inteligência — como é o caso do tomismo — é clara a determinação das características objetivas do belo na visão fruidora. Mas o fato de que as características sejam focadas por uma *visio*, isto é, sejam *conhecidas por alguém* (ao contrário do que fala Alberto Magno), muda um pouco o modo pelo qual devemos considerar a natureza objetiva da coisa bela e das propriedades que a fazem tal.

Voltando à *visio*, notaremos ainda como esta é um conhecimento desinteressado, que não tem nada a ver com a quente fruição do amor místico, nem com a simples reação sensual ao estímulo sensível; e nem mesmo com a assimilação empática ao objeto, que parece ser característica da psicologia vitorina. Trata-se, antes, de um conhecimento de ordem intelectual, como já disse, que causa um deleite baseado no desinteresse em relação à coisa percebida: *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus,* o belo implica o apaziguamento do apetite só com sua visão ou conhecimento (*S. th.* I-II, 27, 1 a 3). A fruição estética não visa possuir a coisa, mas se exaure ao examiná-la, ao evidenciar suas características de proporção, integridade e clareza. Tanto que os sentidos que maximamente dizem respeito à percepção do belo são aqueles *maxime cognoscitivi,* como a visão e a audição, e chamamos belas as imagens e os sons, não os sabores e os odores (*ibidem*).

Esta *visio* não pode ser interpretada, ainda, como uma intuição no sentido contemporâneo do termo; e nem, como alguns fizeram, como "intuição intelectual". Estas duas atitudes cognoscitivas não são contempladas pela gnosiologia tomista. Se intuição significa colher a forma "no sensível e para o sensível", antes de qualquer abstração,[3] isto não é possível no âmbito de uma gnosiologia que considera a abstração, a *simplex apprehensio,* como o primeiro ato cognoscitivo que imprime a espécie inteligível no intelecto possível, para formar o conceito (*S. th.* I, 84; I, 85, 1-3; cf. Roland-Gosselin 1930). A inteligência não conhece o sensível singular, e só *depois* da abstração, na *reflexio ad phantasmata,* conhece indiretamente a coisa sensível (*S. th.* I, 86, 1). A inteligência humana, para Santo Tomás, é discursiva, e a *visio* estética tem as mesmas características de ato composto e de aproximação complexa ao objeto. A intuição sensível põe em contato com um aspecto da realidade singular, mas o complexo das condições concomitantes que determina aquela realidade, como o lugar, o tempo ou a própria existência, não é percebido intuitivamente, mas requer o trabalho discursivo que é ato de juízo. O conhecimento estético tem, para Santo Tomás, a mesma complexidade do conhecimento intelectual, porque se refere ao mesmo objeto: a realidade substancial.

8

SANTO TOMÁS E A ESTÉTICA DO ORGANISMO

8.1 Forma e substância

Falamos, a propósito de Santo Tomás, em estética do organismo, em vez de estética da forma, por uma razão precisa. Quando Alberto Magno fala da *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas,* alude evidentemente à forma aristotélica que põe em ato as potencialidades da matéria e se compõe com ela em *sínolo,* isto é, em substância. E vê a beleza como o irradiar desta ideia organizante pela matéria conduzida à unidade. Em Santo Tomás, ao contrário, o modo com que podem ser interpretados — à luz de todo o sistema — os conceitos de *claritas, integritas* e *proportio* induz a concluir que, quando fala de *forma* a propósito do *pulchrum,* ele tem em mente não tanto a forma substancial quanto toda a substância, o organismo como síntese concreta de matéria e forma.

O uso do termo *forma* para indicar a substância não é infrequente em Aquino. *Forma* pode ser entendida no sentido superficial como *morphé*, e então é a *figura*, uma qualidade da quarta espécie, a delimitação quantitativa de um corpo, seu contorno tridimensional (*S. th.* I-II, 110, 3 ob. 3). *Forma* é a forma substancial que, atenção, só adquire existência incorporando-se em uma matéria e saindo, assim, de sua abstração essencial. E forma é, enfim, em vários momentos, a *essentia*, ou seja, a substância vista como passível de compreensão e definição.

Pensar as coisas em termos de concretude substancial é característico da metafísica de Santo Tomás. Ver nas coisas, antes de mais nada, a forma substancial é posição corretamente aristotélica, mas influenciada por hábitos mentais platônicos, inclinados a individuar no sensível (se não contra o sensível) a *ideia*. Neste caso, a dialética entre ideia e realidade apresenta-se como dialética entre a coisa e sua essência: diante do *id quod est* do *ens*, daquilo que existe, delineia-se o *quo est*, sua razão essencial. É já uma visão muito mais crítica do que a do simbolista que, diante da coisa, vê acima de tudo (ou apenas) seu significado místico. Mas também em uma ontologia das essências está sempre presente, ainda que subterraneamente, esta tentação idealística, unida à convicção de que é mais importante que uma coisa tenha definibilidade do que *seja* concretamente. Ora, a peculiaridade da ontologia tomista em relação às posições precedentes está exatamente nisso: no fato de se propor como *ontologia existencial*, para a qual o que vale, acima de tudo, é o *ipsum esse*, o ato concreto de existência. À composição entre forma e matéria sobrepõe-se, de maneira constitutiva e determinante, a composição entre essência e existência. O *quo est* não explica o *ens*: a forma mais a matéria ainda não são nada. Mas quando, em virtude da participação divina, forma e matéria se unem em um ato de existência, estabelece-se, então, uma relação de organizante e organizado. A esta altura, o que conta verdadeiramente é o organismo inteiro enquanto vivente, a substância cujo ato próprio é o *ipsum esse* (*Contra gentiles* II, 54). O ser não é mais uma simples determinação acidental da essência, como para Avicena, mas o que torna possível e efetivo a essência mesma; e aquilo do qual é a essência, a substância.

Os nexos entre forma e substância são tão profundos, uma não podendo subsistir sem a outra, que, para Santo Tomás, nomear a primeira implica a segunda, a não ser que se faça uma distinção lógica. Uma essência, então, uma *quidditas*, como forma vista no seu vivente tomar forma, exprime, acima de tudo, a intensidade de um ato de existir.[1] Foi evidenciada, justamente, a conexão desta ontologia com todo um desenvolvimento da cultura e das relações sociais: "O vivente e orgânico dos quais, no fim da Idade Antiga, haviam se perdido o sentido e o valor, voltam a ser adequadamente apreciados, e as coisas singulares da realidade empírica não têm mais necessidade de uma legitimação além-mundo, sobrenatural, para tornar-se objeto de arte... O Deus presente e ativo em toda ordem da natureza corresponde a um mundo mais aberto, que não exclui a possibilidade da ascensão social. A hierarquia metafísica das coisas reflete sempre uma sociedade articulada em castas, mas o liberalismo da época manifesta-se pelo fato de que mesmo o ínfimo grau do ser é considerado insubstituível em sua natureza específica" (Hauser 1953, p. 359).

8.2 *Proportio* e *integritas*

Se examinarmos agora, à luz deste conceito de organismo vivente, as várias observações que Santo Tomás faz a propósito dos três critérios do belo *integritas, proportio* e *claritas,* perceberemos que só como características de uma substância concreta (e não da simples forma substancial) eles adquirem inteiramente seu significado. Uma série de exemplos é oferecida pelas múltiplas acepções que pode assumir a *proportio.*

Um dos modos substanciais em que ela se manifesta é, antes de mais nada, a correspondência da matéria à forma, a adequação de uma simples potencialidade ao princípio legalizante:

> *Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quase naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.*
>
> Matéria e forma são necessariamente proporcionadas entre si e por natureza correspondentes: pois todo ato se produz na própria matéria.
>
> (*Contra gentiles* II, 81; tr. it. p. 475.)

No comentário ao *De anima* é sublinhado que a *proportio* não é um simples atributo da forma substancial, mas a própria relação entre matéria e forma, a tal ponto que, faltando a disposição da matéria à forma, a própria forma desaparece (*Sentencia libri de anima* I, 9, p. 46 b). É esta a típica proporção capaz de interessar àquele que olha esteticamente a coisa, apreciando-lhe a congruente organização.

A esta relação sobrepõe-se uma outra, mais profunda em nível metafísico, e esteticamente impalpável: a da essência com a existência, proporção que não se oferece tanto à visão estética quanto funda sua própria possibilidade, conferindo concretude à coisa (*Contra gentiles* II, 53). As outras formas de proporção derivarão como efeitos fenomênicos desta proporção metafísica, e responderão de maneira mais imediata às exigências de esteticidade do homem. Santo Tomás recorda, acima de tudo, a normal proporção sensível e quantitativa, que pode ser a de uma estátua ou de uma melodia:

> *Homo delectatur secundum alios sensus (...) propter convenientiam sensibilium (...) sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.*
>
> O homem sente prazer nas sensações dos outros sentidos (...) também por sua intrínseca beleza (...) como quando alguém se deleita com a bela harmonia de um som.
>
> (*S. th.* II-II, 141, 4 a 3; tr. it. XXI, p. 40.)

Existe ainda a proporção como adequação puramente pensável de atos morais ou discursos racionais, a beleza inteligível particularmente apreciada pelos medievais:

> *Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.*
>
> A beleza espiritual consiste no fato de que o comportamento e os atos de uma pessoa são bem proporcionados segundo a luz da razão.
>
> (*S. th.* II-II, 145, 2; tr. it. XXI, p. 96.)

Santo Tomás faz menção também a uma proporção psicológica como adequação da coisa à capacidade de fruição do sujeito — derivação das teorias boecianas e agostinianas, e, definitivamente, contribuição ao problema de uma relação entre cognoscente e conhecido. Diante da regularidade objetiva dos fenômenos percebidos, o sentido revela uma tal conaturalidade à proporção fruída que ele mesmo pode ser considerado uma proporção (*S. th.* I, 5, 4 a 1; *Sentencia libri de anima* III, 2, p. 212).

Do lado objetivo, a proporção se realizará em infinitos níveis até alcançar as proporções cósmicas do todo, estabelecendo o Universo como Ordem. Ao expor esta visão, Santo Tomás no fundo repropõe teorias cosmológicas já formuladas, porém as páginas em que se desenvolve esta descrição da ordem cósmica não deixam de ter vigor próprio e uma certa originalidade de tom.[2]

Existe ainda um gênero de proporção que constitui um dos sustentáculos da concepção estética de Aquino e uma das constantes da estética medieval: é a proporção que se realiza tanto como adequação da coisa a si mesma, como adequação da coisa à própria função. A adequação da coisa a si mesma, às exigências de sua espécie e a seu dever ser individual é o que a Escolástica chama *perfectio prima:*

> *Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...*

> É evidente, porém, que em todos os seres naturais existe um limite preciso e uma determinada proporção de grandeza e de crescimento...
>
> (*Sentencia libri de anima* II, 8, p. 101 b; tr. it. II, p. 78.)

Há homens de várias estaturas e proporções; todavia, além e aquém de um certo limite, não se tem mais a verdadeira natureza humana, mas apenas uma anormalidade. Esta forma de perfeição pode ser reconduzida ao outro critério de beleza, a *integritas,* que deve ser entendida exatamente como a presença, em um todo orgânico, de todas as partes que concorrem para defini-lo como tal (*S. th.* I, 73, 1). Um corpo humano é disforme sem um de seus membros, e dizemos que os mutilados são feios, porque lhes falta a proporção das partes em relação ao todo — *mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum* — (I *Sent.* 44, 3, 12, 1). Princípios de estética orgânica no verdadeiro sentido da palavra, e não sem interesse para uma fenomenologia da forma artística como hoje a conceberíamos; ainda que, justamente a propósito da arte, o conceito de *perfectio prima* em Santo Tomás apresente-se com uma acepção um tanto limitada: a obra é completa e se adapta à ideia presente na mente do artífice.[3]

A *perfectio prima,* realizando-se, permite que a coisa se adapte ao próprio fim, dando lugar, assim, à *perfectio secunda* (*S. th.* I, 73, 1). A perfeição formal da coisa permite a ela operar segundo a própria finalidade; mas igualmente é verdade que a *perfectio secunda* é regra para a *perfectio prima,* porque uma coisa, para ser perfeita, deve organizar-se precisamente segundo as exigências de sua função: *finis est prius efficiente (...) cum actio efficientis non completur nisi per finem* — o objetivo precede a causa eficiente (...) porque a ação que produz um efeito não se completa sem um objetivo — (*De principiis naturae,* 4; tr. it., p. 44). Por esse motivo uma obra de arte (a obra da *ars*, da técnica em sentido lato) é bela se funcional, se sua forma é adequada ao fim:

> *Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.*
>
> Todo artífice tende a conferir a sua obra a melhor disposição, não em sentido absoluto, mas em relação ao fim desejado.
>
> (*S. th.* I, 91, 3; tr. it. VI, p. 184.)

Um artista que construísse uma serra de cristal, apesar do belo efeito obtido, faria substancialmente uma obra feia, porque o objeto não responderia mais a sua função e não serviria *ad secandum.* O corpo humano é belo porque está estruturado segundo uma distribuição adequada das partes:

> *Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.*
>
> Portanto, digo que, em vista de tal forma e de tais operações, Deus deu ao corpo humano a melhor disposição. (*Ibidem.*)

Há no organismo do homem uma ordem complexa de relações entre as forças da alma e as do corpo, entre as faculdades inferiores e as superiores, de modo que cada característica de nosso organismo tem uma razão e uma adequação precisa. É por razões funcionais que o homem tem os sentidos externos pouco desenvolvidos (com exceção de uma capacidade tátil superior) em comparação aos outros animais: por exemplo, o olfato é fraco porque necessita de secura, ao passo que a presença de um cérebro maior do que o de qualquer outra criatura comporta uma grande umidade (necessária para temperar o calor emanado do coração). Assim, o homem é desprovido de plumas, chifres e garras porque estes atributos devem-se ao elemento terrestre, preponderante nos animais, enquanto no homem os vários elementos se equilibram. Em compensação, o homem é provido de mãos, *organum organorum,* que suprem qualquer deficiência. E, enfim, o homem é belo por sua postura ereta; e foi assim concebido, a fim de que uma posição inclinada da cabeça não atrapalhasse a operação das forças sensitivas internas, que têm no cérebro seu centro de trocas; e, ainda, para que as mãos, não devendo servir como órgão de locomoção, estivessem livres para seus objetivos; e, finalmente, para impedir que a língua se endurecesse e se tornasse incapacitada para a linguagem, como aconteceria se o homem tivesse de pegar a comida com a boca. Por essas razões, e outras mais, a postura do homem é ereta, para que possamos, através do nobilíssimo sentido da visão, *libere (...) ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena* (conhecer livremente por toda parte as coisas sensíveis, tanto celestes quanto terrestres). Por isso somente o homem é capaz de gozar a beleza das coisas sensíveis, pelo simples gosto dela: *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam* (*S. th.* I, 91). Como se vê nesta descrição do corpo humano, valor estético e valor funcional compõem um todo, e os próprios princípios da ciência da época são relacionados a razões de beleza.

Todas essas noções acerca da funcionalidade do belo dão forma sistemática à convicção de toda a época medieval, que tende a identificar *pulchrum* e *utile,* como um corolário da equação *pulchrum* e *bonum*. Identificação que resulta, como exigência fundamental, de numerosos fenômenos da vida, mesmo quando os teóricos procuram distinguir os dois valores. A relutância em distinguir esteticidade e funcionalidade leva a uma inserção do estético em todos os atos da vida; e não submete mais o belo ao bem ou ao útil do que o útil ou o bem ao belo. Quando o homem contemporâneo percebe um dissídio entre arte e moral, isto acontece porque se acha no dever de conciliar um conceito moderno de esteticidade com um conceito de ética que é ainda o clássico. Para o medieval uma coisa é feia se não se insere em uma hierarquia de fins centrados no homem e em seu destino sobrenatural. Mas uma coisa não se insere na hierarquia dos fins se é feia, pois a deformidade que manifesta tem origem, evidentemente, em alguma imperfeição de estrutura que a torna inadequada ao próprio objetivo.

Isto certamente significa que ele é absolutamente incapaz de perceber o sentido do prazer estético que pode nos dar também o que é desconforme ao ideal ético considerado válido. E significa, ao contrário, que justifica eticamente, quando possível, o que parece esteticamente agradável. Na prática, a Idade Média não manifesta nunca um exercício equilibrado e perfeito desta sensibilidade: de um lado temos São Bernardo, que nota o deleitável nos monstros dos capitéis e o repudia por excesso de rigorismo; do outro, certos *carmina* goliardos, ou Aucassin, que preferem ir para o inferno, onde reencontrarão sua bela Nicolette, em vez de irem para um paraíso cheio de velhos caducos. Não que São Bernardo seja mais medieval que os autores dos *Carmina burana*. Diante destas desfocagens do modelo ideal, a

filosofia da *perfectio prima* e da *perfectio secunda* exprime um *optimum* que, no próprio âmbito de valores, a Idade Média toca continuamente. A posição tomista é impecável demais para encontrar um correspondente especular em atos concretos de gosto e de juízo, mas exprime, todavia, no plano deontológico, as coordenadas fundamentais de uma civilização e de um costume.

Garantido por sua posição, Santo Tomás pode, assim, até afirmar uma certa autonomia do fato artístico:

> *Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod faciat.*
>
> Não se louva ao artífice, enquanto tal, a intenção com a qual executa sua obra; mas só a qualidade da obra que ele executa.
>
> (*S. th.* I-II, 57, 3; tr. it. X, p. 154.)

A intenção moral não conta e o importante é que a obra seja benfeita, mas a obra é benfeita se é positiva sob todos os aspectos. O artista pode construir uma casa com intenções perversas e, no entanto, nada impede que a casa seja esteticamente perfeita e fundamentalmente boa se corresponde a sua função. Pode esculpir com as melhores intenções do mundo uma estátua impudica capaz de transtornar o ritmo moral de uma vida humana, e então o Príncipe deve banir a obra da Cidade, porque a Cidade baseia-se em uma integração orgânica de fins e não tolera atentados à própria *integritas (S. th.* II-II, 169, 2 a 4).

8.3 *Claritas*

Todas essas observações fundam-se, como se viu, no princípio de que o organismo concreto, em toda a sua complexidade de relações, é sede do valor estético. Nesse contexto, também a característica da *claritas,* do esplendor, da luz, adquire em Santo Tomás um significado radicalmente diferente daquele que tinha, por exemplo, para os neoplatônicos. A luz dos neoplatônicos vem do alto e difunde-se criativamente nas coisas, ou, diretamente, constitui-se e se solidifica em coisas. A *claritas* de Santo Tomás, ao invés, *sobe de baixo,* do íntimo da coisa, como automanifestação da forma organizante. A própria luz física é uma qualidade ativa derivante da forma substancial do solo, *consequens formam substantialem solis (S. th.* I, 67, 3). A *claritas* dos corpos beatos é a mesma luminosidade da alma em glória, que resulta no aspecto corporal *(S. th., Supplementum* 85); a *claritas* no corpo de Cristo transfigurado *redundat ab anima (S. th.* III, 45, 2); cor e luminosidade dos corpos serão, portanto, consequências da correta estruturação de um organismo, segundo exigências naturais.

Em nível ontológico, a *claritas* é a própria e verdadeira capacidade expressiva do organismo; é — como foi dito — a radioatividade do elemento formal. Um organismo percebido e compreendido declara-se como tal e a inteligência o goza pela beleza de sua legalidade. Não se trata, pois, de uma expressividade ontológica subsistente *etiamsi a nullo cognoscatur*; é manifestatividade que se realiza diante de uma *visio* focalizante, de um olhar que fixa desinteressadamente a coisa *sub ratione causae formalis.* A coisa é ontologicamente disposta a ser considerada bela, mas para ser julgada como tal é necessário que o fruidor, realizando a proporção entre cognoscente e conhecido, e evidenciando todas as correspondências do organismo completo, goze plena e livremente o resplandecer, diante de seus olhos, de toda esta perfeição. A *claritas* é ontologicamente clareza em si e torna-se clareza para nós, clareza estética, quando uma visão se especifica, ao se lançar sobre ela.

Consequentemente, a *visio* estética para Santo Tomás é um *ato de juízo* que implica composição e divisão, a afirmação de uma relação entre as partes e o todo, o realce da docilidade da matéria à forma, a consciência dos fins e da medida em que estão conformados.[4] A visão estética não é intuição simultânea, mas *discurso* sobre a coisa. O dinamismo do ato de juízo corresponde ao dinamismo do ato de existência organizada que ela colhe. Por isso Santo Tomás afirma:

> *Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa.*
>
> O apetite exaure-se no bem e na paz e no belo, mas isso não significa que ele se exaure em coisas diferentes.
> (*De veritate* XXII, 1 a 12.)

A *pax* é a *tranquillitas ordinis;* depois do trabalho da compreensão discursiva, o intelecto goza o espetáculo de uma ordem e de uma integridade que se manifesta como clara presença de si. Então sobrevém, com o deleite, a paz, a paz que implica a remoção da perturbação e do que impede a obtenção do bem, *importat remotionem perturbantium et impedientium adeptionem.* A alegria da visão é a alegria livre de uma contemplação longínqua do desejo, recompensa da perfeição que admira. As coisas belas *visa placent* não porque sejam intuídas sem esforço, mas porque são conquistadas através do esforço e fruídas em sua resolução. Temos alegria da faculdade cognoscitiva que se exercita sem obstáculos e a alegria do desejo que se acalma no ato da faculdade cognoscitiva.

9

DESENVOLVIMENTOS E CRISE DE UMA ESTÉTICA DO ORGANISMO

9.1 Ulrich de Estrasburgo, São Boaventura e Llull

Durante o curso que Alberto Magno ministrou em Colônia, de 1248 a 1252, comentando o capítulo quarto de *De divinis nominibus,* entre os discípulos do mestre, além de Santo Tomás, estava também Ulrich de Estrasburgo. Mais tarde, quase contemporaneamente à redação da *Summa,* por Aquino, ele escreveu um *Liber de summo bono,* no qual expôs uma concepção estética baseada em conceitos de forma, luz, proporção. Aliás, Ulrich elaborou uma casuística da proporção muito mais precisa e específica do que a tomista (reconstruível somente através de notações esparsas) e com uma intenção estética mais explícita. Mas o conceito de forma que Ulrich utiliza é fortemente impregnado de neoplatonismo e sem aquelas características de concretude que identificamos na substância tomista. Para Ulrich, a beleza é *splendor formae* no sentido albertino, mas a forma tem todas as características da luz neoplatônica, e a visão que Ulrich tem das realidades visíveis sofre a influência do *De causis.*

> *Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet (...) Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.*
>
> Como toda forma é consequência da Primeira luz intelectual, que age através da própria essência, é necessário que a luz participe da natureza da própria causa por afinidade (...) Tão mais feia é cada forma quanto menos participa desta luz, por causa do obscurecimento causado pela matéria, e é tão mais bela quanto mais possui esta luz, elevando-se acima da matéria.
>
> (*Liber de summo bono* II, 3, 5, *in* Pouillon 1946, p. 328.)

Não é ainda o caso de sublinhar o profundo abismo que separa o pensamento de Tomás do de Ulrich.

São Boaventura desenvolve também uma estética fundada nos princípios hilemórficos, mas vimos como tais noções inserem-se no contexto mais amplo de uma metafísica da luz. Quanto à sua inspiração agostiniana, esta o leva a exprimir uma estética da proporção, da *aequalitas*

numerosa (desenvolvida no *De musica*), cuja característica principal não é tanto a de ser uma teoria original da proporção, mas o fato de que, para São Boaventura, as leis da *aequalitas* são encontradas pelo artista no íntimo da própria alma. Nesse sentido, São Boaventura e a escola franciscana discutem ideias que conduzirão a uma problemática da inspiração e da ideia artística.

Posições próximas às tomistas podem ser encontradas em Raimundo Llull, que no *Ars magna* fala, por exemplo, da *magnitudo* como beleza devida à *integritas*; princípio, este, capaz de justificar também a exiguidade das proporções, quando ela é requerida pelas exigências próprias do organismo em questão, como acontece com os meninos. Mas o pensamento de Llull já se move em um âmbito diferente: sua visão do cosmo como organismo não tem nem as características mítico-metafísicas típicas da cosmologia timaica, nem o aspecto mais racionalmente naturalístico do cosmo ordenado de Santo Tomás. Ela já toca o sentimento mágico e cabalístico, e prenuncia o platonismo renascentista. Confronte-se esta definição da harmonia como cadeia universal com o texto de Giordano Bruno citado em 12.5:

> *Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mundi*

cathenam appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae: sive symbolum quod res inter se habent.

O vínculo de harmonia mantém-se do vértice [da hierarquia dos seres] até a base. Há, efetivamente, uma espécie de amizade universal entre todas as coisas, da qual todas participam, e este nexo é chamado, como em Homero, áurea cadeia do mundo ou cinturão de Vênus, ou vínculo da natureza, ou símbolo que as coisas possuem em comum.

(*Rhetorica*, ed. 1598, p. 199.)

9.2 Duns Scotus, Ockham e o indivíduo

Se quisermos encontrar um desenvolvimento verdadeiramente interessante dos temas tomistas, devemos nos voltar para Duns Scotus, procurando interpretar seus textos. Interpretá-los, porque, com exceção de algumas formulações de certo interesse, os acenos que Duns Scotus faz à estética estão implícitos em suas posições metafísicas e gnosiológicas.

Há em Duns Scotus uma interessante definição da beleza, que ao mesmo tempo diferencia-se imperceptível e profundamente das outras que examinamos:

Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.

A beleza não é uma qualidade absoluta [independente] que está presente no corpo belo, mas resulta da agregação de tudo o que se une a ele, como a grandeza, a figura e a cor, e da agregação de todas as relações que estas propriedades mantêm com o corpo e entre si.

(Cit. de De Bruyne 1946, III, p. 347.)

Esta concepção da beleza fundada em relações e esta insistência na *aggregatio* assumem um aspecto personalíssimo à luz da teoria scotista da pluralidade das formas.

Para Duns Scotus, a atualidade do composto é consequência da atualidade de todas as suas partes, e a unidade do composto não requer a unidade da forma, mas a subordinação natural das formas parciais à forma última. Para Santo Tomás, quando várias formas convergiam para produzir um corpo misto (como o corpo humano), elas perdiam sua própria forma substancial e todo o corpo era formado pela nova forma substancial do composto (no caso, a alma), tanto que as substâncias componentes revelavam sua anterior autonomia somente através de algumas *virtutes* ou qualidades que permaneciam como propriedades do novo composto (*De mixtione* *elementorum; S. th.* I, 76, 4; *Quodl.* I, 5). Esta defesa da unicidade da forma substancial levava Santo Tomás a ver o organismo, acima de tudo, sob o aspecto da unidade. A teoria da pluralidade das *formalitates* leva, ao contrário, a estética scotista a acentuar o sentido relacional e a sugerir uma visão mais analítica e menos unitária da beleza.

Um outro aspecto verdadeiramente novo, que Duns Scotus sugere, sem referi-lo aos problemas estéticos, está ligado à teoria da *haecceitas*. A *haecceitas* como propriedade individuante não aperfeiçoa tanto a forma, como investe radicalmente o composto e o leva a uma individuação concreta. Se, em uma perspectiva tomista, ver o organismo em sua concretude significa vê-lo sempre como concreção de uma *quidditas* específica — e, portanto, em certa medida, *típico*, exemplar de uma categoria —, na perspectiva de Duns Scotus o indivíduo é somente si mesmo e o é em virtude de um princípio que não *se compõe* com ele, do qual é logicamente distinguível, mas é seu último aperfeiçoamento no sentido da concretude. Toda entidade individual é, por si, diferente de qualquer outra unidade: *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio.*

Para ele, ainda mais do que para Santo Tomás, o indivíduo é superior à essência, mais perfeito como entidade, não só porque existente, mas porque singularmente determinado, único. Na *ratio individui* está incluído algo que falta à *natura communis:* o que está incluído no indivíduo é uma *entitas positiva* que se conjumina com a natureza comum, e que predetermina essa natureza à individualidade (*Ordinatio* I, 3, 1, 5-6; cf. sobre estes temas Marmo 1981-82).

Duns Scotus não se preocupa em relacionar aos problemas estéticos a absoluta singularidade da *haecceitas,* sua determinação do indivíduo como *unicum,* um conceito tão vigoroso e tão próximo a uma sensibilidade moderna. Evidentemente, esta tomada de posição filosófica ressente-se de todo um clima cultural no qual estão sendo revalorizados, gradativamente, os valores individuais, e que encontra na arte do gótico florido e nos primórdios do flamejante uma clara correspondência.

O gótico clássico, o de Chartres e de Amiens, correspondia mais a uma sensibilidade levada a colher o esplendor típico da forma no objeto e disposta, como foi dito, a individuar a unidade na multiplicidade. Com o gótico do auge do século XIII a visão do particular substitui a do conjunto; a visão faz-se mais analítica, é o múltiplo a seduzir o olhar (e na baixa Idade Média esta analiticidade da visão alcançará seu extremo na miniatura e na pintura franco-flamenga); não é arriscado entrever, aqui, a realização da *forma relacional,* a forma feita de formas autônomas, que a filosofia de Duns Scotus nos propõe. Contemporaneamente, uma sensibilidade ao individual aos poucos substitui uma sensibilidade ao típico; abandona-se gradativamente uma estatuária intenta a fixar as imagens típicas da espécie e categorias humanas, para sublinhar os traços individuais das figuras, fixar características irrepetíveis. Sabemos quais e quantos fatores de maturação cultural e social concorreram para esta evolução; mas o que sem dúvida impressiona é ver como, por vias subterrâneas, também uma metafísica empenhada em aparentes controvérsias de escola corresponda ao clima cultural da época, e ao determiná-lo seja por ele determinada, deixando intuir relações e desenvolvimentos possíveis.

A teoria da *haecceitas* indica um caminho que nem Scotus nem seus contemporâneos podiam ainda percorrer. A *haecceitas* não é percebida pela inteligência abstrativa, mas pela intuição: o intelecto não consegue compreendê-la, a não ser confusamente, e deve contentar-se com conceitos universais. Individualidade, irredutibilidade, originalidade, de um lado, cognição intuitiva, do outro — não há necessidade de sublinhar o potencial destes conceitos em relação ao desenvolvimento sucessivo das teorias estéticas.

Verifica-se, com o aparecimento destas noções, a impossibilidade de sobrevivência de uma concepção orgânica da beleza, ao menos nos termos nos quais podiam formulá-la os sistemas escolásticos; analiticidade de visão e sentido de uma individualidade qualitativa a ser intuída são os polos opostos entre os quais desmembra-se o conceito tomista de organismo estético (cf. De Bruyne 1946, III, pp. 352 ss.; sobre Duns Scotus em geral cf. Gilson 1952 e Bettoni 1966).

Organismo estético já é um conceito inconcebível na filosofia de Guilherme de Ockham, ainda que neste autor aflorem, aqui e ali, as habituais referências aos temas tradicionais. A absoluta contingência das coisas criadas e a falta de ideias eternas reguladoras em Deus dissolvem o conceito de um estável *ordo* do cosmo ao qual as coisas se adaptam, ao qual aspiram nossas disposições psicológicas, no qual possa inspirar-se o *artifex*. A ordem e a unidade do universo, diz Ockham, não são uma espécie de corrente que una entre si os corpos dispostos no próprio universo (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). Os corpos são absolutos, numericamente distintos (*quae non faciunt unam rem numero*), irregularmente distantes uns dos outros. A noção de ordem exprime sua posição recíproca, mas não uma realidade implícita em sua essência (*Quodlibet* VIII, 8). A noção de uma forma organizante, de um princípio racional que é distinto de suas partes e todavia as forma, desaparece. As partes estão dispostas de um certo modo, mas *praeter illas partes absolutas nulla res est*, além daquelas partes absolutas não há nada (*Ordinatio* 30, 1).

A ideia de proporção fica, portanto, empobrecida. A realidade dos universais, necessária para um reconhecimento de *integritas*, dissolve-se no nominalismo; colocar o problema de uma transcendentalidade do belo e das distinções que o especificam é duvidoso quando não existem mais distinções nem formais nem virtuais. Permanece a intuição do singular, o conhecimento de um existente analisável de maneira empírica em suas proporções visíveis, pois é possível a intuição intelectual do singular (*Ordinatio*, Prol. 1). A própria ideia com a qual o artista cria é um exemplar singular das coisas que ele quer fazer, não a ideia de sua forma universal (sobre Ockham cf. Ghisalberti 1972 e 1976).

Todas estas posições tornam-se ainda mais ousadas em Nicolau de Autrecourt e em sua crítica aos princípios de causa, substância e finalidade. Se não se pode afirmar a causa através do efeito, se não se pode afirmar que uma coisa seja o objetivo de outra, se não podemos individuar uma hierarquia de graus do ser e não há coisas mais perfeitas do que outras, mas todas são simplesmente diferentes entre si, se, então, os juízos com os quais tendemos a hierarquizar exprimem apenas nossas preferências pessoais, é claro que não é mais possível predicar organicidade, dependência harmônica, adequação ao objetivo, ordem de proporções, causalidade da *perfectio prima* e *secunda* ou relação de perfectibilidade entre as duas.

Com estes pensadores, como se abrem novos caminhos para a ciência e para a filosofia, torna-se necessária a elaboração de novas categorias estéticas que não sejam mais aquelas nas quais a Idade Média inteira, através de acentuações diferentes, se baseou até então. Num

mundo composto de *singularidade*, a beleza deverá tornar-se a singularidade da imagem criada pelo *engenho* e pela *felicity*. A estética renascentista será platônica, mas a crítica filosófica dos occamistas prenuncia a estética do maneirismo.

Todavia, os filósofos, minando as possibilidades do belo metafísico, não percebem ainda o que comporta sua tomada de posição em relação aos problemas estéticos: o homem que não pode mais contemplar uma dada ordem e que não se move mais em um mundo de significados totalmente definidos e fechados nas relações fixas dos gêneros e das espécies é o homem que pode realizar infinitas possibilidades individuais; é o homem que se descobre livre e se define como criador (cf. Garin 1954, p. 38). Os filósofos mergulham nas polêmicas da escola que declina ou se lançam, como Ockham, no torneio da luta política em plena renovação. A temática estética da invenção e do homem poeta será deixada para outros.

9.3 Os místicos alemães

Frente ao despedaçamento da metafísica do belo, efetuado pela Escolástica tardia, os místicos, a outra face filosófico-religiosa da época, não sabem promover nenhuma recuperação ou provocar o mínimo desenvolvimento. Os místicos alemães dos séculos XIII e XIV podem dizer, por analogia, palavras interessantes sobre o processo de ideação poética (como veremos mais adiante), mas não podem dizer nada de positivo sobre a Beleza experimentada em seus êxtases, mesmo falando continuamente sobre ela. Deus, sendo inefável, é chamado Belo como poderia ser chamado Ótimo ou Infinito; a categoria do belo junto a eles é um nome que designa o indesignável, e o designa por carência. Sobrevive como resultado de sua experiência o sentimento de um deleite muito intenso, mas privado de contornos. Cai, também, o gosto pela inteligência impregnada de amor que contempla a beleza das coisas e que, desta, se eleva até Deus, gosto que estava muito vivo nos místicos do século XII e que permitiu aos vitorinos elaborar estéticas de bases fortes. Como se pode contemplar ainda a *tranquillitas ordinis,* a beleza do cosmo, a harmonia dos atributos divinos, quando Deus é concebido, agora, como fogo, abismo, alimento oferecido a uma avidez insaciável?

Suso fala de abismo sem fundo de todas as coisas deliciosas; Eckhart, de "abismo sem modo e sem forma da divindade silenciosa e deserta", e lembra que "a alma atinge a suprema beatitude... lançando-se na divindade deserta, onde não há obra nem imagem..." (*Predigten* 60 e 76). Nesse abismo, diz Tauler, "o espírito perde a si mesmo e não sabe mais nem de Deus nem de si, não conhece nem o igual nem o desigual, nem o que quer que seja, porque está mergulhado na unidade de Deus e

esqueceu todas as diferenças" (*Predigten* 28). Nem obra, nem imagem, nem distinções, nem relações, nem conhecimento: a Idade Média dos últimos místicos não pode nos dizer verdadeiramente nada sobre a beleza.

Neste período de transição entre as estéticas do século XIII e o Renascimento propriamente dito, somente os artistas, dos trovadores a Dante, impondo-se por força e manifestando um novo caráter orgulhoso de sua individualidade, e um conhecimento crítico de sua profissão, poderão dizer algo à história da sensibilidade e da teoria estética.

10

TEORIAS DA ARTE

10.1 A teoria da *ars*

A teoria da arte sem dúvida constitui o capítulo mais anônimo de uma história da estética medieval; de fato, a opinião dos medievais sobre a *ars*, com exceção de numerosas e características flutuações, as quais uma análise minuciosa justificaria, manteve-se quase concorde e ancorada em uma doutrina clássica e intelectualística do *fazer* humano. Definições como *ars est recta ratio factibilium* (a arte é o exato conhecimento do que se deve fazer; *S. th.* I-II, 57, 4), ou *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (a arte é o princípio do fazer e da reflexão sobre as coisas a fazer; *Summa Alexandri* II, 12, 21), parecem não ter paternidade definida. A Idade Média as repetiu e formulou de vários modos, dos carolíngios a Duns Scotus, aproveitando a deixa de Aristóteles, sobretudo, e de toda a tradição grega, de Cícero, dos estoicos, de Mário Vittorino, Isidoro de Sevilha, Cassiodoro.

As definições citadas implicam dois elementos fundamentais: um cognoscitivo (*ratio, cogitatio*) e o outro produtivo (*faciendi, factibilium*), e nestes pressupostos baseia-se a doutrina da arte. A arte é um conhecimento de regras, através das quais podem ser produzidas coisas. Conhecimento de determinadas regras objetivas — a Idade Média é concorde sobre isso. A *ars* chama-se assim porque *arctat* constrange, nos diz Cassiodoro com sua habitual etimologia desabusada (*De artibus et disciplinis liberalium artium,* PL 70, col. 1151), e o mesmo repete, sem alteração, alguns séculos depois, João de Salisbury (*Metalogicus* I, 12). Mas também se chama *ars* do grego *aretés,* lembra, com Cassiodoro, Isidoro de Sevilha (*Etymologiarum libri XX*, I, 1), porque é uma virtude, uma capacidade de fazer algo, e, portanto, uma *virtus operativa,* virtude do intelecto prático. A arte inscreve-se no domínio do *fazer,* não do *agir,* que pertence à moralidade e àquela *virtus* reguladora que é a Prudência, *recta ratio agibilium.* A arte é algo análogo à Prudência, advertem os teólogos, mas a Prudência regula o juízo prático em situações nas quais compete agir e visa ao bem do homem; a arte, ao contrário, regula a operação em materiais físicos (como a estatuária) ou mentais (como a lógica ou a retórica), para produzir uma obra. A arte visa ao *bonum operis*; o importante para o ferreiro é fazer uma boa espada, e não importa se ela será usada com fins nobres ou perversos. Intelectualismo e objetivismo

são, portanto, os dois aspectos da doutrina medieval da arte: a arte é uma ciência (*ars sine scientia nihil est*) e produz objetos de legalidade própria, coisas construídas. A arte não é expressão, mas construção, operação tendo em vista um resultado.

Construção tanto de uma nave como de uma casa, tanto de um martelo como de uma miniatura; *artifex* são o ferrador, o retórico, o poeta, o pintor e o tosador de ovelhas. Este é o outro aspecto, bem conhecido, da teoria medieval da arte: *ars* é um conceito muito vasto, que se estende também àquilo que chamaríamos artesanato ou técnica, e a teoria da arte é, antes de mais nada, uma *teoria da profissão.* O *artifex* produz algo que serve para corrigir, integrar ou prolongar a natureza. O homem faz arte por indigência: nascido sem pelos, sem presas, sem garras, incapaz de correr velozmente ou de esconder-se dentro de uma casca ou de uma armadura natural, observando as obras da natureza, as imita. Vendo as águas escorrerem pelas encostas de um monte, sem se reter no cume ou penetrar em seu interior, inventa o teto e a casa (Hugo de São Vítor, *Didascalion* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam* — toda obra é do Criador, ou da Natureza, ou de um artífice que imita a natureza — (Guilherme de Conches, *Glosae super Platonem,* ed. Jeauneau, p. 104).

A arte, portanto, imita a natureza, mas não porque copie servilmente o que a natureza lhe oferece como modelo: na imitação da arte existe invenção, reelaboração. A arte une as coisas desagregadas e separa as unidas, prolonga a obra da natureza, faz como a natureza produz e dá continuidade a seu *nisus* criativo. *Ars imitatur naturam*, é verdade, mas *in sua operatione*: a arte imita a natureza não no sentido de que copia necessariamente suas formas, mas porque imita a operação da natureza (*S. th.* I, 117, 1). Adendo importante, este, a uma fórmula que sempre pareceu mais banal do que efetivamente o é. A teoria medieval da arte é interessante precisamente deste ponto de vista; é uma filosofia da formatividade da técnica humana, e das relações entre ela e a formatividade natural.

Encontramos uma das mais sugestivas análises desta relação em João de Salisbury. A arte confere a faculdade de realizar coisas possíveis segundo a natureza, abreviando seu curso e precedendo seus resultados:

> *Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam méthodon dicunt, quasi compendiariam rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit: artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutricolam rationem.*

> Ela quase oferece um caminho abreviado em comparação ao longo percurso da natureza, no que diz respeito às coisas que podem ser feitas, e gera, como já tive ocasião de dizer, a capacidade de executar as coisas difíceis. Por isso, os gregos chamam *méthodon* o raciocínio sucinto, que evita o dispêndio da natureza e dirige seu curso tortuoso, de modo que se pode executar mais correta e facilmente o que é útil fazer. De fato, a natureza, embora ágil, não alcança a rapidez da arte, a menos que seja adestrada: ela, todavia, é mãe de todas as artes e as nutre de razão, a fim de que progridam e se aperfeiçoem.
>
> (*Metalogicus* I, 11.)

A natureza, por sua vez, estimula o engenho (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) a perceber as coisas, a depositá-las na memória, a examiná-las e equipará-las. Arte e natureza ajudam-se reciprocamente neste crescimento contínuo. Quando João de Salisbury diz *ingenium* não pensa no que pensarão os maneiristas usando o mesmo termo; pensa, no máximo, na *virtus operandi*. Mas quando diz *Natureza*, ressente-se, sem dúvida, do clima cultural do século XII, e pensa em algo vivo e orgânico, em uma ministra do Criador, em uma ativa matriz de formas.

10.2 Ontologia da forma artística

Os filósofos do século XIII refrearão tais visões da *ars* como capacidade ligada às forças cosmogônicas, elaborando uma ontologia da forma artística que limita um tanto suas possibilidades.

Para Santo Tomás, uma profunda diferença ontológica distingue os organismos da natureza dos da arte. A forma que o artista induz na matéria na qual opera não é uma forma substancial, mas *acidental.* A matéria que se oferece para ser plasmada artisticamente não é pura potência, matéria *ex qua;* é já substância, ato determinado, mármore, bronze, argila, vidro; é matéria *in qua, subjectum* no qual trabalham as formas acidentais, levando-o a assumir figuras determinadas, sem talhar sua natureza substancial.[1] *Ars operatur ex materia quam natura ministrat* — a arte opera segundo a matéria oferecida pela natureza — (*Sentencia libri de anima* II, 1, p. 696; cf. *S. th.* I, 77, 6). Santo Tomás dá o exemplo do cobre, do qual se pode fazer uma estátua. Este cobre possui já uma potência da figura que lhe será dada, é *infiguratum* e é *privatio formae,* mas a forma artística que o faz estátua modifica-o na superfície, porque seu ser cobre não depende da forma acidental.

Este texto relata como era distante da mentalidade medieval uma visão da arte como força criadora; no máximo nível de realização ela organiza ótimas figuras,

terminationes superficiais da matéria, mas deve resignar-se a uma certa humildade ontológica frente ao primado da natureza. As entidades coligadas pela arte não se substanciam em um novo *sinolo*, mas cada uma permanece na própria realidade substancial, somente *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis,* dispostas em uma certa figura por coordenação (*S. th.* III, 2, 1). Permanecem vivas em virtude da matéria que as sustenta, ao passo que as coisas naturais são mantidas vivas em virtude de participação divina (*Contra gentiles* III, 64).

Para São Boaventura, três forças operam no mundo: Deus, que opera do nada, a natureza, que opera no ser em potência, e a arte, que opera na natureza e pressupõe o *ens completum.* O artista pode ajudar ou apressar o ritmo produtivo da natureza, não pode competir com ela (II *Sent.*, 7, 2, 2, 2).

Estas ideias são retomadas pela Escolástica vulgar, pelo saber enciclopédico e pela opinião comum. No *Romam de la rose,* Jean de Meun (que escreveu sua parte do poema pouco depois da redação da *Summa* tomista), no decorrer da descrição da Natureza que se preocupa em perpetuar as espécies, faz uma longa digressão sobre a Arte. Ela não produz formas verdadeiras como Natureza: diante desta, pede, de joelhos (como um pedinte pobre em ciência, mas desejoso de imitá-la), que lhe ensine a abraçar a realidade em suas figuras. Mas, mesmo imitando o trabalho da Natureza, a Arte não sabe criar coisas vivas; e aqui a desconfiança ontológica dos filósofos assume os tons da ingênua desilusão do espectador que vê como a Arte pode formar "cavaleiros sobre belos corcéis, cobertos de armas azuis, amarelas, verdes ou listradas de outras cores, os pássaros na verdura, os peixes de todas as águas, animais selvagens que pastam nos bosques, todas as ervas, cada flor que jovenzinhos e meninos vão colher pelas florestas na primavera...", mas que nunca, por mais hábil que seja, será capaz de fazê-los caminhar, ouvir, falar. Nestas afirmações não é necessário ver a expressão de uma sensibilidade inapta para entender o valor próprio da arte. Assim como Santo Tomás, Jean de Meun está preocupado em determinar as possibilidades da natureza e da arte no plano científico e não apenas no estético, e é natural que por exigências de demonstração ele desvalorize a segunda. A diferença entre Jean de Meun e Santo Tomás reside nisso: para o poeta vulgar, o argumento serve para demonstrar a superioridade, sobre a arte, da alquimia, que pode transmutar as substâncias. Sinal de que, para a cultura laica da época, subterraneamente à Escolástica, agitavam-se já as exigências da ciência e da filosofia natural do Renascimento.

Com todas as limitações que coloca, a ontologia da forma artística estabelece, todavia, a conexão entre o estético e o artístico, sem possibilidade de equívoco, fundando ambos em conceitos formais. Santo Tomás

sugere, aliás, a ideia de que as formas da arte são mais congeniais ao homem (e, portanto, mais facilmente passíveis de fruição estética), porque não requerem uma compreensão que deva descer até o íntimo da complexidade substancial, mas podem ser colhidas em sua superficialidade empírica (*S. th.* I, 77, 1 a 7; *Sentencia libri de anima* II, 2, p. 74).

10.3 Artes liberais e artes servis

Se liga o estético e o artístico, a Idade Média tem, contudo, pouca consciência do *especificamente artístico.* Isto é, falta à Idade Média uma teoria das belas-artes, uma noção de arte como a concebemos hoje, como produção de obras que têm por objetivo primeiro a fruição estética, com toda a dignidade que esta destinação comporta. As vicissitudes do sistema das artes na Idade Média mostram como era difícil definir e hierarquizar exatamente as várias atividades produtivas. As subdivisões não procuram nunca separar artes belas das artes úteis (ou da técnica no sentido mais restrito), mas as artes mais nobres das manuais.

A distinção entre artes servis e artes liberais aparece já em Aristóteles (*Política* VIII, 2), e a ideia de um sistema das artes foi proposto à Idade Média por Galeno, em seu *Perì téchnes.* Vários autores durante a Idade Média elaborarão um sistema das artes, entre os quais Hugo de São Vítor, Rodolfo de Longchamp e Dominicus Gundisalvus. Este último expôs seu sistema em 1150, remetendo-se a Aristóteles: entre as artes superiores, no verbete "eloquência", encontramos poética, gramática e retórica; as artes mecânicas estão no último grau. Às vezes, a fim de estabelecer a etimologia do termo *mechanicae,* pensa-se até no verbo *moechari* (cometer adultério), como fez, por exemplo, Hugo de São Vítor (*Didascalicon* II, 21, PL 176, col. 760; cf. Schlosser 1956, p. 78). As artes servis estão comprometidas com a matéria e a fadiga do fazer fabril. O próprio Santo Tomás aceita esta concepção: as artes manuais *sunt quodammodo serviles,* as artes liberais são superiores e dão ordem a um material racional sem se sujeitar ao corpo, menos nobre que a alma. Santo Tomás percebe que às artes liberais faltam algumas características fabris da arte definida em abstrato, mas considera que também elas podem ser chamadas de artes, ao menos *per quandam similitudinem* (*S. th.* I-II, 57, 3 a 3). Verifica-se, assim, uma consequência paradoxal; como nota argutamente Gilson (1958, p. 121), a arte nasce quando a razão interessa-se por algo a *fazer,* e, quanto mais tem a fazer, mais é arte; mas acontece que, quanto mais uma arte realiza a própria essência, isto é, mais faz, torna-se menos nobre, transforma-se em arte menor.

É claro que uma teoria como esta reflete um ponto de vista aristocrático. A divisão entre artes liberais e servis é típica de uma mentalidade intelectualística que deposita no conhecer e no contemplar o bem supremo, e exprime a ideologia de uma sociedade feudal (como para os gregos exprimia uma ideologia oligárquica), para a qual o trabalho manual era inevitavelmente inferior. Esta determinação social da postura teórica incide tão profundamente que, quando cessaram os pressupostos externos da teoria, a subdivisão permaneceu como preconceito difícil de eliminar, como ainda transparece pela diatribe renascentista sobre a dignidade do trabalho do escultor.

Talvez os medievais tivessem na memória a afirmação de Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 4, 116), segundo a qual os conhecedores — da arte — julgam a técnica compositiva, ao passo que os leigos somente se deleitam com ela: *docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.* A teoria artística desenvolveu-se (v. Boécio) como definição da arte segundo as possibilidades dos doutos, enquanto a prática artística e o uso pedagógico desenvolviam-se como método de uma *voluptas* orientada. A distinção entre artes belas e técnica está bloqueada pela distinção entre artes liberais e artes servis, e estas últimas são vistas como artes belas quando, ao mesmo tempo, são didascálicas e comunicam, através do prazer da beleza, as verdades da ciência e da fé. Nesta função elas se juntam àquelas que, entre as artes belas, são consideradas liberais. Para o sínodo de Arras, os iletrados contemplam através dos signos pictóricos o que não podem colher através da escritura: *illitterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (v. também Tomás, III *Sent.*, 9, 1, 2).

O caminho para a ideia de uma arte voltada para o puro deleite é aberto por acaso. Santo Tomás justifica os penteados femininos e elogia jogos e divertimentos, o *ludus* verbal e as representações dos *histriones*, mas também aí está presente a razão funcional. É bom que a mulher se enfeite para cultivar o amor do marido, e as operações lúdicas são deleitáveis, porque aliviam o peso do cansaço, *inquantum auferunt tristitiam quae est ex labore.*[2]

10.4 As artes belas

Todavia, apesar destes limites, podemos encontrar, durante toda a história da estética medieval, observações e tomadas de posição sobre as belas-artes. Um primeiro texto importante nos é dado pelos *Libri carolini*, escritos no *entourage* de Carlos Magno, antes atribuídos a Alcuíno e agora a Teodulfo de Orléans.[3] A obra originou-se do concílio de Niceia, que, em 787, restabeleceu o uso das imagens sacras contra o rigorismo iconoclástico. Os teólogos carolíngios não se opõem a essa decisão, mas apresentam uma série de observações muito vagas sobre a natureza da arte e das imagens, para demonstrar que, se é insensato adorar uma imagem sacra, é também insensato destruí-la como perigosa, pois as imagens têm sua esfera de autonomia, que as torna válidas por si. Elas são *opificia*, material produzido pelas artes mundanas, e não devem ter função mística. Nenhuma influência sobrenatural as investe, nenhum anjo guia a mão do artista. A arte é neutra, pode ser julgada pia ou ímpia dependendo de quem a exercita: *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi.* Na imagem não há nada para adorar ou venerar, sua beleza é maior ou menor por causa do engenho do artista: *imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur.* A imagem não tem valor porque representa um santo, mas porque é benfeita e é composta de material valioso. Tomemos uma imagem da Virgem com o menino, exemplifica Teodulfo; somente o *titulus* escrito sob a estátua é que nos diz que essa é uma imagem religiosa. A figura por si nos mostra uma mulher com o filho nos braços, e poderia se tratar muito bem de Vênus com Eneias, ou Alcmena com Hércules, ou ainda Andrômaca com Astianate. Duas imagens que representem uma a Virgem e a outra uma deusa, semelhantes na figura, cor e material, diferem apenas pelo título: *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant.*

Trata-se de uma afirmação verdadeiramente vigorosa de plasticidade exclusiva da linguagem figurativa (que evidentemente contrasta com a poética da catedral e o alegorismo da escola de Suger). A estética dos *Libri carolini* é uma estética da pura visibilidade e é, ao mesmo tempo, uma estética da autonomia da obra figurativa. É verdade que a polêmica, aqui, leva o autor a acentuar este valor, ao passo que a cultura carolíngia é abundante em afirmações de dúvida em relação à falsidade de certas fábulas pagãs. Porém esse texto está cheio de observações sobre obras de arte, vasos, estuques, pinturas e miniaturas, trabalhos de ourivesaria, que revelam o gosto refinado de seu autor, acompanhadas de passagens de amor pela poesia clássica, de que é rica a renascença carolíngia.

Enquanto os teólogos elaboravam esses esboços de teorias da arte, formava-se, no entanto, uma rica literatura técnica com base em tratados e preceituários. Dois dos primeiros manuais são o *De coloribus et artibus romanorum* e o *Mappa clavicula,* nos quais elementos técnicos se misturam a memórias da época clássica e a fantasias de bestiário (cf. Schlosser 1956, pp. 26 ss.). Esses e outros tratados são, porém, ricos em observações estéticas, que manifestam clara consciência de um vínculo entre estético e artístico, e notações sobre as cores, a luz, as proporções.

No século XI, temos, então, a famosa *Schedula diversarum artium,* do padre Teófilo, descoberta por Lessing na biblioteca de Wolfenbüttel. Para Teófilo, o homem, criado à imagem de Deus, tem a possibilidade de dar vida a formas; ele descobre por acaso e por reflexão no próprio ânimo as exigências da beleza, e em virtude de uma ascese fabril torna-se dono de uma capacidade de arte. Ele encontra na Escritura o mandamento divino sobre a arte: "Senhor, amei a beleza da tua casa", canta David, e essas palavras lhe parecem uma clara indicação. O artista trabalha humildemente sob o sopro inspirador do Espírito Santo; sem essa inspiração ele não poderia nem mesmo tentar trabalhar; tudo aquilo que se pode aprender, entender ou inventar em arte é dom do sétuplo espírito. Através da *sabedoria* o artista compreende que sua arte vem de Deus, a *inteligência* lhe revela as regras de *varietas* e *mensura,* o *conselho* o leva a ser pródigo com os discípulos em segredos do próprio ofício, a *força* lhe dá perseverança no esforço criador, e assim por diante, para cada um dos sete dons do Espírito Santo. Nessas bases teológicas, Teófilo prossegue com uma longa série de preceitos práticos, especialmente sobre a arte vitrária, revelando um gosto figurativo muito livre, aconselhando, por exemplo, que se preencham os espaços vazios entre os grandes quadros históricos com figuras geométricas, flores, folhas, pássaros, insetos e até pequenas figuras nuas.

Sem dúvida, quando esporadicamente refletem sobre as artes figurativas, os medievais falam o que os sistemas não sabem sistematizar. Alain de Lille, no *Anticlaudianus* (I,4), falando das pinturas que decoram o palácio de Natureza, sai-se com afirmações admiradas do gênero:

> *O nova pieturae miracula, transit ad esse*
> *quod nibil esse potest! Picturaque simia veri,*
> *arte nova ludens, in res umbracula rerum*
> *vertit, et in verum mendacia singula mutat.*

> Ó novos milagres da pintura! Passa ao ser
> o que nada poderia ser. Pintura, símia da verdade,
> com arte nova jogando, transforma em coisas as
> sombras das coisas e toda mentira torna-se verdade.

Cennino Cennini reavaliará a pintura, colocando-a no nível da poesia, logo depois da ciência, vendo-a como uma intervenção livre e construtiva da imaginação. Posição influenciada pelo trecho da *Ars poetica* horaciana, que lembra que *pictoribus atque poetis — quodlibet audendi semper fuit equa potestas.* E um autor sem dúvida mais medieval que Cennini, Guilherme Durando, retoma expressamente o trecho de Horácio, para justificar a livre representação pictórica das histórias do Velho e do Novo Testamento.[4]

Para essa consideração da dignidade das imagens contribuíam também os teólogos, fundando uma teoria da beleza da imagem. Santo Tomás desenvolve o argumento, falando da imagem por excelência, o Filho visto como *species;* Cristo é belo porque imagem do Pai, e a imagem é *forma deducta in aliquo ab alio,* uma forma transformada em algo a partir de qualquer outra coisa (*S. th.* I, 35,1; I, 39, 8). Como imagem o Filho possui os três atributos da beleza, e é *integritas* porque realiza em si a natureza do Pai, *convenientia* porque *imago expressa Patris, claritas* porque verbo, expressão, *splendor intellectus.*

São Boaventura, ainda de maneira mais clara, individua na imagem duas razões de beleza, mesmo que na coisa imitada não exista beleza alguma. A imagem é bela quando é bem construída e é bela quando representa fielmente o próprio modelo.

> *Dicitur imago diaboli "pulchra" quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.*

> Diz-se que a imagem do diabo é bela quando representa bem a fealdade do diabo, e portanto é feia.
> (I *Sent.* 31, 2, 1, 3.)

A imagem da coisa feia é bela quando é feia de modo convincente: há, aqui, a justificativa de todas as figurações diabólicas das catedrais e o fundamento crítico daquele prazer inconsciente que São Bernardo, condenando, testemunhava.

10.5 As poéticas

Ao lado dos teóricos e dos tratadistas de artes plásticas floresciam os tratadistas de poética e retórica. Confundida durante muito tempo com a gramática e com a métrica, a ideia de uma *poetica* como disciplina autônoma reaparece no *De divisione philosophiae*, de Gundisalvus. Na verdade, por longo tempo as *artes dictaminis* substituíram toda a teoria poética, e prosa e poesia estavam submetidas a uma mesma disciplina oratória. No princípio, nota Curtius, não existia nem mesmo uma palavra que significasse "compor" em poesia (*dichten*): composição métrica, poema métrico, compor em metros, eram traduzidos por Aldhelm de Malmesbury e Odon de Cluny como *metrica facundia, textus perdieta poetica scriptus* e outras expressões do gênero (cf. Curtius 1948, VIII, 3).

O verdadeiro despertar crítico acontece no século XII, quando João de Salisbury aconselha a leitura dos *auctores* segundo o método seguido por Bernardo de Chartres (*Metalogicus* I, 24), a *poetria nova* opõe-se à antiga, e polemizam entre si as diversas correntes literárias, verbalistas puros, escola de Orléans, antitradicionalistas

etc. (cf. Paré 1933; Haskins 1927). Entre os séculos XII e XIII, Mateus de Vendôme, Gofredo de Vinsauf, Everardo, o Alemão, e João de Garlândia elaboraram artes poéticas com observações de pertinência estética mais restrita. Entre os habituais preceitos sobre a simetria e a *color dicendi*, a *festivitas* das palavras e as regras de composição, emergem observações mais novas: Gofredo de Vinsauf fala, por exemplo, da matéria dura e resistente que só um trabalho de manipulação incessante pode tornar dócil à forma desejada,[5] exprimindo assim um princípio que as teorias filosóficas da arte tendiam a negar, julgando muito mais plana e fácil a adequação da forma artística à matéria.[6]

Ainda no século XII, Averrois elabora uma poética do espetáculo, apoiada por observações sobre a poesia, prosseguindo sem muita originalidade no rastro de Aristóteles.[7] Nesse comentário médio encontramos uma interessante distinção entre história e poesia, nova para a Idade Média: aquele que conta histórias (não "a história") une muitos fatos inventados sem ordená-los; o poeta, ao contrário, dá um número e uma norma (o metro poético) a fatos verdadeiros ou verossímeis, e fala do universal; por isso a poesia é mais filosófica que o simples conto fantástico. Uma outra observação interessante é que a poesia não deve nunca usar meios persuasivos ou retóricos, mas só meios imitativos. Deve-se imitar com tal vivacidade e cor de modo que a coisa imitada apareça viva diante dos olhos. Quando o poeta renuncia a esses meios e passa ao raciocínio direto, peca contra a própria arte (cf. Menéndez y Pelayo 1883, pp. 310-344).

É um fato que, com o impulso da poesia vulgar, os preceituários escolásticos adquirem, vagamente, consciência de novos valores que vão se realizando no mundo da palavra e da imagem.

Vai se percebendo que a poesia é algo novo e mais profundo que o exercício métrico. Plantado em posições de escola, Alexandre de Hales ainda considera o modo poético como *inartificialis sive non scientialis* (*S. th.* I, 1), mas os poetas já sabem que fazem ciência de uma maneira nova e falam de Gaia Ciência.[8] Com o *trobar clus* chegamos a uma poética da inspiração; a capacidade de *trovare* é dada por Deus por graça infusa, dirá Juan de Baena no prólogo ao *Cancionero;* a poesia toma o caminho da declaração subjetiva, da efusão sentimental.

Gofredo de Vinsauf lembra ainda que a razão deve controlar os movimentos da mão impetuosa e regular seu curso com um desenho preconcebido (*Poetria nova,* vv. 43-49, ed. Faral, p. 198); mas quando o Percival de Chretien de Troyes pela primeira vez monta a cavalo com armadura é inútil que o valoroso que o instruiu lhe explique que toda arte requer longo e constante aprendizado. O jovem gaulês, que não sabe nada da teoria

escolástica da arte (assim como provavelmente não quer saber o seu autor), parte, lança em riste, sem temor; a própria Natureza o instrui — diz o poeta —, e quando a Natureza quer, auxiliada pelo coração, nada mais parece árduo.

11

A INVENÇÃO ARTÍSTICA E A DIGNIDADE DO ARTISTA

11.1 A *infima doctrina*

Formava-se lentamente na consciência cultural da época um novo sentimento da dignidade da arte e valorizava-se o princípio da invenção poética. A essas instâncias a teoria escolástica opunha esquemas muito rígidos, incapazes de acolhê-las. Todavia, não é necessário considerar a filosofia oficial mais surda do que realmente o era, nem a todas as suas afirmações a respeito como adulterações e condenações.

Quando, por exemplo, Santo Tomás fala da poesia como *infima doctrina* e diz que as expressões poéticas não são compreendidas pela razão humana, por causa de sua intrínseca falta de verdade (*S. th.* I, 1, 9; I-II, 101, 2 a 2), ele não quer em absoluto desvalorizar inteiramente o *modus poeticus* (como também não quer introduzir o problema de uma *perceptio confusa* de tipo baumgartiano, como pareceu a alguém). Trata-se da costumeira desvalorização da arte como *fazer*, quando comparada à *theôrésis* pura; depois, no trecho em exame, a poesia comum é comparada às Escrituras Sagradas, e, na comparação, só pode sair perdendo. Quanto à falta de verdade (*defectus veritatis*), é no sentido de que a poesia narra coisas inexistentes. *Poeta... utitur metaphoris propter repraesentationem... Repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est* (*S. th.* I, 1, 9 a 1). O poeta usa metáforas, e a metáfora, do ponto de vista lógico, é uma falsidade. Porém as usa para construir imagens, e as imagens resultam agradáveis ao homem. Contudo, se o objeto da poesia é uma mentira agradável, entende-se por que ela repugna ao conhecimento racional.

Não estamos, portanto, diante de uma condenação, mas, antes, diante de um desinteresse do teórico pelo prazer poético, especialmente quando não parece ter imediata função didascálica. Conrado de Hirschau, em seu *Dialogus super auctores* (ed. Huygens, pp. 75 e 88), nota que o poeta é chamado *fictor* porque diz coisas falsas em vez de verdadeiras, ou as mistura — *eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera commisceat* — e que frequentemente no poema fabuloso não há uma *virtus* significativa da palavra, mas *sonum tantummodo vocis.*

A teoria escolástica não podia pensar, como fizeram os modernos, que a poesia pudesse revelar a natureza das coisas com uma intensidade e uma extensão proibida

ao pensamento racional; e não o podia por estar ancorada em uma concepção didascálica da arte. Se transmite uma reserva de verdades garantidas anteriormente, o poeta no máximo pode colocar de maneira agradável o que comunica, mas não revela realidades novas. Puderam fazê-lo, por alguma inspiração divina, os poetas pagãos, antes da Revelação. Portanto, se Sêneca, em sua epístola VIII, afirma que muitos poetas dizem coisas que os filósofos já disseram ou *deveriam ter dito*, a Escolástica interpreta essa frase em seu sentido mais superficial e imediato: a poesia trata também de argumentos científicos e filosóficos, e compor — como se expressa Jean de Meun — pode também ser entendido como *trabalhar em filosofia*.

11.2 O poeta *theologus*

Num certo momento, porém, assistimos à fundação de uma nova doutrina da poesia por parte de proto-humanistas como Mussato. Este afirma que a poesia é uma ciência que vem do céu, um dom divino.

Os poetas antigos foram os anunciadores de Deus e, nesse sentido, a poesia deve ser chamada de uma segunda teologia: *quisquis erat vates — vas erat ille dei* (*Epistola* IV). Santo Tomás faz referência à distinção feita por Aristóteles (no primeiro livro da *Metafísica*) entre os primeiros poetas cosmogônicos (que Aristóteles chamava de *teólogos*) e os filósofos; mas considerava que só os filósofos (para ele, os teólogos) fossem os depositários da ciência divina, enquanto os poetas *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. Quanto aos poetas míticos, Orfeu, Museu e Lino, lembrava com uma certa arrogância como eles davam a entender *sub fabulari similitudine* que a água estava no princípio das coisas (*Met. Aristoteles expositio* I, 3, 63 e 83). Os proto-humanistas vão repescar no repertório escolástico a incerta noção de *poeta theologus* e a retomam na luta contra os defensores de uma posição intelectualística e aristotélica (como o tomista frei Giovannino da Mantova) e contrabandeiam, sob noções tradicionais, um conceito absolutamente novo de poesia.[1]

Foi bem evidenciado "esse esforço de conferir à poesia uma posição reveladora, constituindo-a como centro da experiência humana e momento supremo dela (...) momento no qual o homem *vê* em profundidade sua condição (...) une-se com o ritmo vivente das coisas, e quase participa dele, sendo ao mesmo tempo capaz de traduzir tudo em imagens e formas de comunicação humana" (Garin 1954, p. 50). Se esse novo sentido está implícito nos versos dos poetas vulgares e explícito nessas raras afirmações pré-humanistas, a teoria escolástica, no entanto, está fechada para essa visão, e a poesia das Escrituras, assim como é entendida, é outra coisa, menos vaga, mais precisa em suas referências alegóricas, e todavia não humana. O *ver profundo* do místico, o êxtase estético compenetrado de fé e de graça, não tem nada a ver com o êxtase poético no sentido romântico do termo. Não se pode pensar na poesia didascálica como uma comunicação *mais profunda* que a filosófica.

Garin (1954) vê delinear-se na Idade Média uma ideia de poesia como intuição *noética*, contraposta à explicação dianoética da filosofia. Voltaremos a esse ponto em 11.4, mas desde já pode-se observar que se trata, no máximo, de pontos não resolvidos em um projeto teórico alternativo. A relação entre intuição noética e explicação dianoética pode ser colocada, no caso, a propósito da diferença entre mística e filosofia. A teoria escolástica da arte era surda a esse problema. Não se pode reprová-la por isso, pois sua importância indiscutível está em ter sublinhado outros aspectos do fazer artístico, em ter transmitido uma noção fabril e construtiva da arte, uma consciência da artisticidade fundamental de toda a operação técnica e da tecnicidade constitutiva de toda comunicação artística.

11.3 A ideia exemplar

Um outro problema que a teoria medieval da arte debate, e mais uma vez sem satisfazer plenamente as novas exigências manifestadas pela prática e pela autoconsciência dos poetas, é o problema da ideia exemplar, segundo a qual o artista trabalha, e, portanto, o problema da invenção. Durante o desenvolvimento da estética antiga, o conceito platônico de *ideia,* útil originariamente para desvalorizar a arte, torna-se aos poucos conceito estético apto a significar o fantasma interior do artista. Todo o helenismo havia operado uma revalorização teorética do trabalho do artista, e pouco a pouco inclinava-se a pensar que este fosse capaz de propor-se uma imagem ideal de beleza desconhecida na natureza. Com Filostrato, já se pensa que o artista possa se emancipar dos modelos sensíveis e das percepções habituais. O caminho está aberto para um conceito de *fantasia* que contém já — segundo alguns intérpretes modernos — todos os pressupostos de uma estética da intuição (cf. Rostagni 1955, p. 356). Os estoicos contribuem para esse desenvolvimento com seu inatismo, e Cícero, no *De oratore,* apresenta uma doutrina do fantasma interior melhor do que toda realidade sensível.

Ora, se uma *species* é puramente *cogitata,* ou é menos perfeita do que as formas que se realizam verdadeiramente na natureza, ou é necessário pensar que a verdadeira dignidade metafísica pertença à ideia artística. Com Plotino, esta segunda tendência se afirmará. A Ideia interior é o protótipo perfeito e excelso no qual o artista, com um ato de visão intelectual, toma posse dos princípios primeiros nos quais se inspira a natureza. A arte

visa a fazer transparecer esta ideia na matéria, mas com fadiga e sucesso parcial; há na matéria plotiniana uma resistência a deixar-se plasmar pela imagem interior que a matéria de Aristóteles não opunha à sua forma. Mas, mais do que o processo de realização da ideia, contava, no fundo, a dignidade desta visão interior, deste exemplar "fantástico" vivo na mente do artista.[2]

A Idade Média, tanto a aristotélica como a platônica, fala, agora, de ideias exemplares *in mente artificis* e, sem colocar-se muito o problema de um processo de adequação destas à matéria, considera que à luz deste exemplar o artista produz seu objeto. Mas como se forma este exemplar na mente do artista? De onde provém, ou por quais meios interiores o artista é capaz de figurá-lo?

Para Agostinho, a alma humana possui a capacidade de aumentar ou diminuir as coisas, de remanejar o depósito mnemônico da experiência; assim, juntando ou tirando algo à forma de um corvo, obtém-se algo de inexistente na natureza (*Epistula* 7). Esta é, no fundo, a mecânica imaginativa apresentada no início da *Ad pisones* horaciana, e com todas as possibilidades que seu inatismo lhe consentiria, Santo Agostinho, no fundo, não se distancia de uma teoria da imitação. Se quisermos procurar os pressupostos medievais de uma doutrina da inspiração, encontraremos indicações mais radicais na *Schedula,* de Teófilo, como vimos no capítulo anterior.

Hoje percebemos que a qualidade única de uma obra de arte não deve ser procurada em uma ideia concebida por ato de graça e independente da experiência e da natureza: convergem na arte todas as nossas experiências vividas, reelaboradas e resumidas segundo os normais processos imaginativos. O que torna a obra única é o *modo* pelo qual esta reelaboração se concretiza e se oferece à percepção, através de um processo de interação entre experiência vivida, vontade de arte e legalidade autônoma do material no qual se trabalha. Mas a temática de uma *ideia* em si perfeita, a ser realizada na obra, atormentou longamente a estética moderna, e a discussão sobre este tema foi fecunda em aprofundamentos e conscientizações. Tanto que é preciso seguir seu desenvolvimento histórico. A Idade Média transmite ao Renascimento e ao maneirismo esta temática, e com exceção de sua expressão mais importante, ou seja, a teoria aristotélica da arte, ela não consegue explicar o fenômeno da ideação de modo satisfatório; isto é, de modo a oferecer indicações à discussão posterior.

Para Santo Tomás, a ideia da coisa a construir está na mente do artista como imagem, *forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur,* forma exemplar em cuja imitação se constrói algo. O intelecto operativo, prevendo a forma daquilo que vai executar, tem em si, como ideia, a forma mesma da coisa imitada.

O aristotelismo desta posição é sublinhado pelo fato de que a ideia não é só ideia da forma substancial, da forma separada da matéria, de uma essência platônica de factibilidade duvidosa, mas é exemplar de uma forma concebida em sua conexão com a matéria e que com ela forma uma certa unidade:

> *Unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.*
>
> Portanto, a ideia não corresponde propriamente só à matéria ou só à forma; mas a todo o composto [de matéria e forma] corresponde uma ideia, que produz o todo tanto na forma como na matéria.
>
> (*De veritate* III, 5, *in Opera omnia* XXII 1, p. 112.)

O organismo a construir (pois também aqui, como se vê, Santo Tomás põe em evidência o composto orgânico e não a ideia abstrata) é presidido por uma só forma exemplar (e, como de costume, percebamos, sublinha-se a unidade do composto): o artista pensa em uma casa e ao mesmo tempo pensa em todos os seus acidentes, a quadratura, a altura, e assim por diante. Só os acessórios serão concebidos em um segundo momento, com o objeto produzido — no caso, decorações, as pinturas das paredes etc. Também aqui notamos uma noção estritamente funcionalista do organismo artístico, na qual os acessórios hedonísticos não fazem parte da concepção artística propriamente dita.

Essa forma exemplar forma-se na mente do artista por ato de imitação, quando se trata de reproduzir um objeto existente na natureza. Mas quando o objeto produzido é coisa nova (casa, fábula, estátua de ser monstruoso) a ideia exemplar é composta pela *phantasia* ou imaginação (cf. Chenu 1946). Esta é uma das quatro faculdades interiores da parte sensitiva (ao lado do senso comum, da estimativa ou cogitativa e da mnemônica) e consiste em um acúmulo de experiências experimentadas: *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (*S. th.* I, 78, 4). Opera, portanto, mediante a imaginação quem forma aos próprios olhos, quase como se existisse no momento, algo que só recorda, ou quem compõe, entre elas, formas recordadas (*Sentencia libri de anima* II, 28, pp. 190-191; 29, pp. 193-194; 30, pp. 198-99). Essa composição é o ato típico da fantasia, e não há necessidade de pensar em outra faculdade para justificá-la.

> *Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.*

> Avicena, porém, admite uma quinta potência entre a estimativa e a imaginativa que une ou decompõe as imagens fantásticas; como sucede, por exemplo, quando nós, mediante as imagens do ouro e do monte, compomos a imagem única do monte de ouro, que nunca vimos. Essa operação, porém, não é encontrável nos animais, mas só no homem, cuja força imaginativa já é capaz de tanto.
>
> (*S. th.* I, 78, 4; tr. it. V, p. 302.)

Os aspectos positivos dessa teoria da arte são dados por suas características de simplicidade e clareza, de seu querer esclarecer as coisas sem recorrer a uma explicação irracionalista e sobrenatural do ato artístico. Mas faltam à teoria aristotélico-tomista uma noção mais rica da inventividade da imaginação (ainda que seus mecanismos possam ser explicados nas mesmas bases) e a consciência de que o processo artístico, mesmo abundantemente nutrido de consciência intelectual e sabedoria artesanal, é todavia um processo de trabalhosa adequação, no qual o ato manual não segue a inteligência que concebe, mas *é* inteligência que concebe fazendo. Como a arte, virtude intelectual, faz para imprimir uma ideia na matéria?, pergunta-se Gilson (1958, p. 119). O intelecto não imprime. Assim como o aristotelismo o concebe, o processo artístico não é espontâneo, não finaliza uma criação única e singular, ignora praticamente a subjetividade e a efetividade do ato artístico.

11.4 Intuição e sentimento

Com o surgimento da cavalaria, um valor basilar como a *kalokagathìa* medieval acentua-se sempre mais no sentido estético. O *Roman de la rose* é um exemplo disso; o amor cortês, um outro. Os valores estéticos, as fórmulas estilizadas de uma vida concebida segundo cânones de graça tornam-se valores sociais. A mulher transforma-se em centro da vida social e artística: entra na literatura o elemento feminino que a forte época feudal havia ignorado. Acentuam-se os valores do sentimento, e a poesia, de cooperação objetiva, transforma-se em declaração subjetiva. Se o romantismo revalorizou tanto a Idade Média, falseando até mesmo a perspectiva histórica, é porque a havia identificado como o germe de uma estética do sentimento, vendo precisamente nessa época a formação de uma nova sensibilidade da paixão inapagada que leva a poesia a se tornar expressão do indefinido.

Frente a tais fermentações, a teoria escolástica da arte não podia fazer muito; já de início inadequada para explicar as artes belas, podia, no máximo, justificar uma arte didascálica, na qual a clara ciência pré-formada tornava-se ideia exemplar e era comunicada segundo normas. Mas quando o poeta percebe que *ele nota* e *significa* o que o Amor *lhe dita dentro,* por mais que interpretemos este "Amor" em seu correto significado filosófico, encontramos, todavia, uma nova concepção do fato inventivo e uma incancelável referência ao mundo das paixões e dos sentimentos, que prenunciam a sensibilidade estética moderna, além de todas as suas exasperações.

Os únicos que poderiam fornecer à nova poesia uma temática da ideia, do sentimento, da intuição, são os místicos. A mística está perdida em outras regiões da alma, mas é, sem dúvida, em suas categorias que é possível encontrar germes de uma futura estética da inspiração e da intuição. Como uma doutrina da ideia só era possível na tradição platônica, uma estética do sentimento expresso está, assim, contida *in nuce,* no primado franciscano da vontade e do amor. Quando São Boaventura lê no íntimo da alma as regras e as exigências da *aequalitas numerosa,* ele sugere às futuras estéticas da inspiração e da ideia um caminho em direção à definição do fantasma interior.

Mas, juntamente com a corrente franciscana, na mística vitorina já se podia entrever a possibilidade de uma intuição do belo na oposição entre inteligência e razão, sendo a primeira o órgão da contemplação e da visão sintética.

Do lado judaico-árabe provêm várias sugestões no sentido de uma estética da fantasia. Jehudah Levi, no *Liber cosri,* fala de visão imediata e interior, de condição de vidência, da poesia como dom do céu, do poeta que cultiva em si as regras da harmonia e as realiza sem saber formulá-las (cf. Menéndez y Pelayo 1883, pp. 303 ss.).

> *Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.*
>
> Quem é poeta por natureza, imediatamente (e sem esforço) concebe um espirituoso poema, livre de qualquer imperfeição.
>
> (*Liber cosri*, ed. Buxtorf, p. 361.)

É o reviramento do teoricismo boeciano. Também para Avicena (com o qual Santo Tomás polemizava precisamente a propósito da imaginação como quinta faculdade) a fantasia eleva-se sobre as solicitações sensíveis e o sigilo vindo do alto plasma uma forma perfeita, "um discurso em versos ou uma forma de beleza maravilhosa" (*Livre des directives et remarques*, tr. Goichon, Paris, 1951, pp. 514 ss.). E por toda a tradição medieval se difundirá o tema da loucura divina do poeta, o que, porém, a teoria não levará em consideração (Curtius 1948, *Excursus* VIII).

Para Meister Eckhart, as formas de toda a criação preexistem na mente de Deus, e toda vez que concebe a imagem de algo o homem tem, no fundo, uma iluminação, uma graça intelectual. A ideia, mais que formada, é encontrada; a soma das coisas concebidas pelo homem subsiste no próprio Deus. O poder da palavra deriva da Palavra original. Procurar um exemplar artístico não é compor: é fixar misticamente o olhar na realidade a ser reproduzida até a identificação com ela. Mas as ideias

subsistentes em Deus e comunicadas à mente do homem não são arquétipos platônicos, e sim tipos de atividades, forças, princípios de operação. As ideias são viventes, não existem como *standards*, mas como ideias de atos a realizar. Da ideia deve surgir a coisa realizada, mas como um ato de crescimento. A teoria de Eckhart apresenta-se aparentemente como a aristotélica, mas há nela um sentido de maior dinamismo e germinalidade da ideia (cf. Coomaraswamy 1956; Faggin 1946). A imagem expressa é *formalis emanatio* e *sapit proprie ebullitionen*. Não é distinta do exemplar, mas realiza-se com o exemplar, é nele e identifica-se com ele:

> *Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae (...) Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nudae; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.*
>
> A imagem não forma uma coisa distinta daquilo do qual é imagem, nem são duas substâncias (...) A imagem é propriamente uma emanação simples, formal, transfusora de toda a essência em sua pureza e nudez; é uma emanação do íntimo que acontece no silêncio e com a exclusão de tudo o que é exterior, é uma forma de vida, comparável a uma coisa que por si avoluma-se e fermenta em si mesma.
>
> (Ed. Spamer, p. 7.)

Desses elementos não desenvolvidos emerge uma nova visão do processo artístico; mas o que agora parecemos vislumbrar não é mais Idade Média, é o germe de novos desenvolvimentos da estética que pertencerão ao mundo moderno.

11.5 A nova dignidade do artista

Enquanto os teóricos apresentavam soluções ainda incoativas, os artistas haviam, nesse meio-tempo, elaborado uma consciência da própria dignidade. Mas esta consciência não faltou nunca à Idade Média, mesmo que algumas circunstâncias religiosas, sociais e psicológicas tenham contribuído para promover gestos de humildade e uma aparente tendência ao anonimato.

A primeira Idade Média sonhava com a figura de Tuotilo, o monge lendário que resume toda a vida artística do mosteiro de San Gallo. Tuotilo era considerado o artista enciclopédico, perito em todas as artes, virtuoso, belo, facundo, com agradável timbre de voz, organista e flautista, orador eloquente, conversador divertido, capaz nas artes figurativas; em suma, ideal humano e humanístico da época carolíngia. Abelardo escreveu ao filho Astralábio que os que morrem vivem, todavia, na obra dos poetas; outros textos estão repletos de notações sobre como eram considerados poetas e artistas.

Mas as formas com que a Idade Média manifesta essa consideração atingem, frequentemente, os limites da comicidade, como no episódio dos monges da abadia de Saint-Ruf, que, numa noite, raptaram aos cônegos da catedral de Notre-Dame-des-Doms, em Avignon, um jovenzinho muito perito na arte da pintura, que o cabido da catedral ciosamente cultivava (Mortet 1911, p. 305). Nesse tipo de fato, nota-se uma implícita subestimação instrumental do trabalho artístico, um entendimento do artista como *objeto* de uso e de troca. Episódios como esse reafirmam, sem dúvida, a imagem do artista medieval voltado para os serviços humildes da comunidade e da fé, diferentemente do artista da renascença, que tem muito orgulho da própria individualidade.

A doutrina Escolástica da arte favorecia esta situação com sua concepção rigidamente objetivista, que não permitia absolutamente que se encontrasse na obra a marca pessoal do artista; e a isso acrescia-se a habitual desvalorização das artes mecânicas, que induzia o arquiteto e o escultor a não pretender a fama pessoal. É necessário lembrar que os trabalhos de arte figurativa, concentrados em torno de um fato urbanístico e arquitetônico, eram trabalhos de *équipe*, e o traço individual que os artistas ou artesãos podiam deixar eram, no máximo, as siglas de reconhecimento nas pedras principais. Também hoje, o espectador distraído que não lê atentamente os créditos de um filme é levado a considerá-lo como obra anônima da qual são lembrados não tanto os autores, mas a trama ou os protagonistas.

Diferentemente dos *moechanici*, os poetas adquirem muito mais cedo a plena consciência de sua dignidade; se quanto às artes mecânicas são transmitidos apenas os nomes dos principais arquitetos, no que se refere à poesia toda obra tem seu autor definido, consciente, de qualquer modo, da originalidade de seus argumentos ou de seu estilo; vejam-se, a propósito, as afirmações de José Scot, Teodulfo de Orléans, Valfrido Strabone, Bernardo Silvestre, Gofredo de Viterbo. Depois do século XI, o poeta enxerga claramente em seu trabalho uma maneira de adquirir imortalidade; pouco a pouco, à medida que as *artes* se especializam na lógica e na gramática, descurando do estudo dos *auctores* (ainda vivo no tempo de João de Salisbury), os autores da época, em reação a esse desinteresse, afirmam sempre mais sua dignidade. Jean de Meun afirma que a nobreza do nascimento não é nada frente à nobreza do homem de letras.

É verdade que, enquanto o miniaturista é, geralmente, um monge, e o mestre pedreiro, um artesão ligado à corporação, o poeta do novo tipo é quase sempre um artista áulico, ligado à vida aristocrática, tido em grande consideração pelo senhor junto ao qual vive. Não trabalhando para Deus ou para a comunidade, não pondo a mão em uma obra arquitetônica destinada a ser terminada por outros depois dele, não dedicando a própria obra a um restrito grupo de doutos leitores de manuscritos, o poeta goza sempre mais da glória do rápido sucesso e da atribuição pessoal. Também os miniaturistas, quando trabalharem para os senhores, como é o caso dos irmãos de Limbourg, sairão do anonimato. A partir do momento em que os pintores começam a trabalhar em seus estúdios, no âmbito de uma civilização comunal, como os pintores italianos do século XIII em diante, uma literatura anedótica se formará a respeito, e se fará menção a um interesse que se parece com o que se tem pelas divas (cf. De Bruyne 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, *Excursus* XII; Hauser 1953; tr. it. pp. 250 ss.).

11.6 Dante e a nova concepção do poeta

Este livro, como foi dito no início, examina as teorias estéticas da Escolástica e, em geral, da Idade Média latina. Ficam excluídas de nosso discurso as ideias sobre o belo e sobre a poesia manifestadas pelos escritores em língua vulgar.

Dante também é excluído, ao menos no que diz respeito a suas obras em vulgar nas quais exprime uma nova concepção do ato poético, da inspiração, do papel cívico e político do poeta.[3]

Todavia, Dante requer uma consideração particular, como conclusão do discurso sobre as teorias escolásticas, do papel do artista e sobre a natureza do discurso poético, e precisamente porque, embora seja considerado por muitos um correto seguidor das posições tomistas, manifesta sobre este ponto uma posição nitidamente destoante, sobretudo em relação ao que se disse no capítulo sobre as teorias do símbolo e da alegoria.

Na *Epistola XIII,* ao fornecer a Cangrande della Scala a chave de leitura de seu poema, Dante diz que

> *Ad evidentian itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: "In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius." Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab "alleon" grece, quod in latinum dicitur "alienum", sive "diversum"*

Para esclarecer o que se dirá, é preciso primeiro dizer que o significado dessa obra não é um só, pode-se defini-lo, antes, como um significado *polisemos,* isto é, de muitos significados. De fato, o primeiro significado do texto é dado por sua letra, o outro é dado por aquilo que se quis significar com a letra do texto. O primeiro é chamado literal, o segundo, ao contrário, significado alegórico ou moral ou anagógico. Estes diferentes modos de tratar um argumento podem ser exemplificados, para maior clareza, com os versos: "Quando do Egito saiu Israel, e a casa de Jacó (separou-se) de um povo bárbaro; a nação judaica foi consagrada a Deus; e Seu domínio veio a ser Israel." De fato, se considerarmos só o que é literal no texto, o significado é que os filhos de Israel saíram do Egito no tempo de Moisés; se considerarmos a alegoria, o significado é fomos redimidos por Cristo; se considerarmos o significado moral, o sentido é que a alma passa das trevas e da infelicidade do pecado para o estado de graça; se considerarmos o significado anagógico, o sentido é que a alma santificada sai da escravidão da presente corrupção terrena para a liberdade da alegria eterna. E, embora esses significados místicos sejam definidos com nomes diferentes, geralmente todos podem ser definidos como alegóricos, porque se diferenciam do significado literal, ou seja, histórico. De fato a palavra "alegoria" deriva do grego *alleon,* que em latim tornou-se *alienum,* ou seja, "diferente".

(*Epistola XIII,* 20-22; tr. it. p. 611.)

É conhecida a controvérsia sobre essa *Epistola*, isto é, se ela é ou não de Dante. Poderíamos dizer que, no que se refere seja à teoria das poéticas medievais, seja à história da obra de Dante, o argumento é irrelevante: mesmo que a *Epistola* não tenha sido escrita por Dante, ela sem dúvida reflete uma atitude interpretativa muito comum em toda a cultura medieval, e a teoria da interpretação nela exposta explica a maneira como Dante foi lido durante séculos. A *Epistola* simplesmente aplica ao poema dantesco a teoria dos quatro sentidos, que circulou por todos os séculos da Idade Média e que pode ser resumida pelo dístico atribuído a Nicholas de Lyra ou a Agostinho de Dácia:

> *Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

> A letra ensina os fatos, a alegoria, no que deves crer, o sentido moral o que deves fazer, o anagógico ao que deves tender.

O tipo de leitura proposto pela *Epistola XIII* é radicalmente medieval. Para contestá-lo, deve-se contestar toda a visão medieval da poesia e tentar leituras de tipo romântico ou pós-romântico, não reconhecendo o direito à representação "polissêmica" e ao jogo intelectual da interpretação. Uma leitura que, como sabemos, proíbe

a compreensão de três quartos, ou talvez mais, do poema dantesco, que requer, ao contrário, uma correta e simpática compreensão do gosto medieval pelo suprassentido e pela significação indireta, alimentada pela cultura bíblica e teológica.

Um outro argumento que poderia militar a favor de uma atribuição da *Epistola* a Dante é que uma teoria interpretativa semelhante acha-se no *Convivio:* um poeta que apresenta as próprias poesias providas de um comentário filosófico que explica como interpretá-las corretamente é um poeta que certamente acredita que o discurso poético tenha ao menos um sentido a mais do que o literal, que este sentido seja codificável e que o jogo da decodificação seja parte integrante do prazer da leitura e represente uma das finalidades principais da atividade poética.

Contudo, muitos notaram que a *Epistola XIII* não diz exatamente as mesmas coisas que o *Convivio*.[4] Neste texto, por exemplo, é nítida a distinção entre alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos (*Conv.* II, I), ao passo que a *Epistola,* justamente em virtude do exemplo bíblico tão comentado, parece ignorar a divisão. Já foi dito que Dante poderia muito bem ter escrito a *Epistola XIII* e corrigido parcialmente o que foi dito no *Convivio,* porém é fato que o pensamento tomista o impregnava, e parece que a *Epistola* expõe uma teoria em desacordo com a teoria tomista do significado poético.

Ora, diante desse problema só restam três soluções possíveis. Ou a *Epistola* não é de Dante, mas isso significaria que teve crédito no ambiente dantesco — e em época muito próxima à publicação do poema — uma teoria poética que discordava abertamente das ideias atribuíveis a Dante e a seu *entourage* cultural, a começar pela legião de todos os seus comentadores. Ou a *Epistola* é de Dante e ele quis opor-se explicitamente à opinião do Angélico doutor. Ou então a *Epistola* é de Dante, Dante permanece substancialmente fiel a Santo Tomás, mas ela não diz exatamente o que parece querer dizer, e sim algo mais sutil.

Para dar uma resposta à nossa pergunta e para decidir qual das três soluções é a mais crível, é necessário remeter-se à temática do alegorismo e/ou do simbolismo medieval, já tratada no capítulo 6.

É evidente o que Dante queria fazer quando no *Convivio* apresenta canções e depois oferece as regras para sua interpretação. Por um lado, segue a tradição alegorística medieval e não consegue conceber uma poesia que não tenha um significado figural; mas, por outro, não se contrapõe absolutamente à teoria tomista, porque ele entende sugerir que o que derivará da interpretação alegórica da canção é exatamente aquilo que ele, o poeta, *queria dizer*. "Sob o velame dos versos estranhos", através do modo parabólico, revela-se o sentido literal da canção, e este é a tal ponto verdadeiro que Dante escreve

seu comentário justamente para que este sentido literal seja entendido. E para não suscitar equívocos ele distingue, com espírito bastante tomista, alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos.

Acontece a mesma coisa na *Epistola XIII*, seja lá quem a tenha escrito?

Antes de mais nada, é já muito suspeito que, como exemplo de leitura alegórica poética, o autor apresente um trecho bíblico. Poder-se-ia objetar (v. Pépin 1969, p. 81) que Dante, aqui, não cita o *fato* do *Exodus*, mas o *dito* do Salmista que fala do *Exodus* (Agostinho já havia percebido esta diferença, *Enarr. in psalm.* CXIII). Mas poucas linhas antes de citar o salmo, Dante fala do próprio poema, e usa uma expressão que algumas traduções, mais ou menos inconscientemente, atenuam. Por exemplo, a tradução de A. Frugoni e G. Brugnoli[5] faz Dante dizer: "*Il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo.*" Se fosse assim, Dante seria ortodoxamente tomista, porque falaria de um significado parabólico, pretendido pelo autor, que poderia, então, ser reduzido, em termos tomistas, ao significado literal (e, portanto, a *Epistola* ainda estaria falando da alegoria dos poetas e não da dos teólogos). Mas o texto latino recita: *alius est qui habetur per significata per litteram*, e parece, aqui, que Dante queria justamente falar "das coisas que são significadas pela letra" e, portanto, de uma alegoria *in factis*. Se quisesse falar do sentido pretendido, não teria usado o neutro *significata*, mas uma expressão como *sententiam*, que, no léxico medieval, quer dizer exatamente o sentido do enunciado (pretendido ou não).

Como é possível falar de *allegoria in factis* a propósito de eventos contados no âmbito de um poema mundano cujo modo, Dante diz no decorrer da carta, é *poeticus, fictivus*?

As respostas são duas. Se se assume que Dante era um tomista ortodoxo, então não resta alternativa: a *Epistola* não é autêntica, pois abertamente vai contra o ditame tomista. Porém, nesse caso, é curioso que todos os comentadores dantescos tenham seguido o caminho apresentado pela *Epistola* (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti etc.)

Mas a hipótese mais econômica é de que Dante, ao menos quanto à definição da poesia, *não seja em absoluto um tomista ortodoxo.* A opinião é confirmada por Gilson (1939) e, em particular, por Curtius (1948, XII, 3) quando afirma que "os especialistas em Escolástica (...) muito frequentemente (...) sucumbem à tentação de encontrar uma harmonia providencial entre Dante e Santo Tomás". E Bruno Nardi (1950, I, 20) lembra que "a maior parte dos estudiosos de Dante fecharam o caminho para a compreensão do seu pensamento, aceitando a lenda, criada pelos neotomistas, que fazia dele um fiel intérprete das doutrinas de Aquino". Curtius mostra

muito bem que quando Dante define seu poema, na *Epistola,* como inspirado em uma forma ou *modus tractandi* que é *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus*, acrescenta que ele é, igualmente, *cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum positivus.* Ele apresenta dez características: cinco que a tradição atribuía ao discurso poético e cinco típicas do discurso filosófico e teológico.

Dante considera que a poesia tem dignidade filosófica, e não só a sua, mas a de todos os grandes poetas, e não aceita a liquidação dos poetas-teólogos efetuada por Aristóteles (e comentada por Santo Tomás), na *Metafísica.* "Sexto entre os de senso" (com Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio e Lucano — *Inf.* IV, 102), ele leu incessantemente os fatos da mitologia e as outras obras dos poetas clássicos como se fossem alegorias *in factis*, costume que, desprezando o *caveat* tomista, era cultivado em Bolonha, no período em que Dante ali viveu (como sugere Pépin). Nesses termos fala dos poetas no *De vulgari* (1, 2, 7) e no *Convivio.* Na *Commedia,* afirma abertamente que Stazio faz as pessoas doutas "como aquele que vai de noite — que leva o lume atrás e a si não ajuda" (*Purg.* XXII, 67-69): a poesia do pagão veicula suprassentidos dos quais o autor não tem conhecimento. E na *Epistola VII* fornece uma interpretação alegórica de um trecho das *Metamorfoses,* visto como prefiguração do destino de Florença. Puro gosto retórico do *exemplum,* dirão; mas para que o *exemplum* seja convincente é necessário entender que os fatos narrados pelos poetas têm valor tipológico.

E é assim, o poeta continua a sua própria maneira a Sagrada Escritura, assim como no passado a havia corroborado ou até antecipado. Dante vive no período em que Albertino Mussato celebra "o poeta teólogo", e tem em alta conta a própria *Commedia.* Se para Cangrande ele a apresenta como comédia, lhe dá a entender, precisamente através dos exemplos que demos, que a considera uma boa e válida continuação do livro divino. Ele crê na realidade do mito que produziu, como acredita muito na verdade alegórica dos mitos clássicos que cita; de outra maneira, não se explicaria por que também pôde introduzir em seu poema, ao lado de personagens históricos tomados como figuras do futuro, personagens mitológicos como Orfeu. Mais ainda: Catão será digno de significar, juntamente com Moisés, o sacrifício de Cristo (*Purg.* I, 70-75) ou mesmo Deus (*Conv.* IV, 28, 15).

Se tal é a função do poeta, de figurar, mesmo através da mentira poética, fatos que funcionem como signos, imitando os bíblicos, então entende-se por que Dante propõe a Cangrande o que foi definido por Curtius como "autoexegese" e por Pépin como "autoalegorese". E é possível que Dante achasse o suprassentido do poema muito próximo ao suprassentido bíblico, no sentido de que às vezes o próprio poeta, *inspirado*, não

está consciente de tudo o que diz. Por isso ele invoca a inspiração divina (dirigindo-se a Apolo) no primeiro canto do *Paraíso.* E se o poeta é aquele que quando o amor o inspira, nota, e o que este lhe diz no íntimo ele vai significando (*Purg.* XXIV, 52-54), é possível, então, adotar — para interpretar o que ele nem sempre sabe que disse — os mesmos procedimentos que Tomás (mas não Dante) reserva à história sagrada. Se o ditado poético fosse todo literal, como no sentido parabólico tomista, não haveria razão de obstruir várias passagens da própria obra com apelos em que o poeta convida o leitor a decifrar o que se esconde sob o velame dos versos estranhos (*Inf.* IX, 61-63).

Conclui-se, necessariamente, que a paixão alegórica medieval era tão forte que, quando Tomás reduz seu alcance, reconhecendo que, para a cultura do século XIII, o mundo natural subtrai-se à leitura interpretativa e figural, serão precisamente os poetas, deixando de lado a redução tomista do mundo poético, a atribuir à poesia mundana a função que o desenvolvimento do aristotelismo havia subtraído à leitura do mundo.

12

DEPOIS DA ESCOLÁSTICA

12.1 O dualismo prático medieval

Muitos dos conceitos fundamentais elaborados pela estética medieval sobreviverão nos séculos seguintes, e até nossos dias. Nós os encontraremos reafirmados, travestidos, citados como recurso a autoridades indiscutíveis, ainda que inseridos em outros contextos e profundamente mudados. Mas não estamos interessados, aqui, em estudar a permanência de tais conceitos, e sim em evidenciar os elementos de ruptura, de mudança de paradigma, que levaram as posições dos teóricos medievais a entrar em crise.

Uma das características das formulações estéticas medievais é que elas parecem referir-se a tudo e a nada. Dizer que o belo é clareza e proporção pode se reduzir a uma fórmula um tanto vazia, ao se constatar que ela pode ser aplicada à beleza de Deus, de uma flor, de um instrumento bem fabricado, aos capitéis das abadias românicas e às miniaturas do gótico tardio.

No decorrer de nossa revisitação, vimos que a mesma fórmula podia ser aplicada a realidades diferentes, conforme cada século, e que — sob a reverência verbal à definição canônica, geralmente herdada da tradição — manifestavam-se diferentes ênfases de gosto e diferentes noções de arte. E, todavia, mesmo levando em conta essas esfumaturas, a estética dos escolásticos parece figurar um mundo que não corresponde absolutamente à realidade cotidiana na qual as fórmulas eram enunciadas. Como conciliar o sentido de regularidade geométrica, o límpido racionalismo, o respeito do dever ser que anima todas as definições da harmonia do cosmo, com tantas manifestações de ferocidade e impiedade, de misericórdia e de desigualdade sofrida dia após dia? Como conciliar a confiança em um mundo que, segundo a vontade de Deus, se adornaria de toda a graça e deleite, com a obsessão das carestias e das pestilências, com a presença, percebida em toda parte, do demônio, com a espera do Anticristo, com a disposição para ver em todo evento mundano os sinais premonitórios do fim do mundo?

Com isso, não queremos ser condescendentes com o clichê dos Evos Escuros ou da Idade Média como a época dos rogos. É precisamente com a época moderna que se inicia, em grande escala, o massacre das bruxas, cujo manual mais famoso, o *Malleus maleficarum,* aparece no final

do século XV, enquanto será o humanista Jean Bodin a falar, acreditando nisso firmemente, em *démonomanie.*

O fato é que a época moderna pôs em cena, por assim dizer, as próprias contradições, ao passo que a Idade Média sempre tendeu a ocultá-las. Não só a estética, mas todo o pensamento medieval quer exprimir uma situação ótima e pretende olhar o mundo com os olhos de Deus. Nós, modernos, não conseguimos conciliar os tratados de teologia e as páginas dos místicos com a paixão irresistível de Heloísa, as perversões de Gilles de Rais, o adultério de Isolda, a ferocidade de frei Dolcino e de seus perseguidores, os goliardos com suas poesias exaltando a liberdade dos sentidos, o carnaval, a Festa dos Loucos, o alegre vozerio popular que publicamente escarnece dos bispos, dos textos sagrados, da liturgia, transpondo-os para a paródia. Lemos os textos dos manuscritos, que fornecem uma imagem ordenada do mundo, e não compreendemos como se podia aceitar que fossem decorados com *marginalia* que mostravam o mundo de cabeça para baixo (cf. Baltrusaitis 1955, 1960 e Cocchiara 1963).[1]

Não se trata de hipocrisia ou de censura. No caso — e a história da cultura medieval é neste sentido exemplar — trata-se de uma típica postura "católica": sabe-se perfeitamente o que seja o bem, fala-se sobre ele, recomendando-o, mas se aceita que a vida seja diferente, na esperança de que no fim Deus perdoe. A Idade Média, no fundo, vira pelo avesso a sentença horaciana: *Lasciva est nobis vita, pagina proba.* A Idade Média é uma civilização na qual o espetáculo de ferocidade, luxúria e impiedade é público, e contemporaneamente vive-se segundo um ritual de piedade, crendo-se firmemente em Deus, em seus prêmios e em seus castigos, perseguindo-se ideais morais, os quais são transgredidos com extrema facilidade e candura. A estética adapta-se a esse princípio. Diz sempre qual é a beleza ideal, ou qual ideia deve ser perseguida. O resto é desvio casual e provisório, do qual a teoria não se ocupa.

A Idade Média luta, no plano teórico, contra o dualismo maniqueu e exclui o mal — teoricamente — do *plano* da criação. Mas precisamente por isso deve conciliar-se com sua presença *acidental*. No fundo, também os monstros, inseridos na sinfonia da criação, assim como as pausas e os silêncios que exaltam a beleza dos sons, são belos. Basta ignorar — de fato — o particular enquanto tal.

Mas isto acontece porque a cultura medieval não poderia justificar a contradição. A contradição pode ser empiricamente tolerada, mas a teoria deve resolvê-la.

12.2 As estruturas do pensamento medieval

Há uma *quaestio quodlibetalis* de Santo Tomás (V, 2, 3) que se pergunta *utrum Deus possit virginem reparare* — isto é, se Deus pode fazer com que uma mulher que perdeu a virgindade possa ser reintegrada em sua condição originária.

A resposta de Tomás é taxativa. Ele diferencia a integridade da mente e do corpo, e as relações temporais. A perda da virgindade é um fato que como consequência causou uma afecção espiritual e uma afecção física. No que diz respeito à afecção espiritual, Deus pode perdoar e assim restaurar a virgem no estado de graça. No que concerne à afecção física, Deus pode devolver à virgem a própria integridade corporal, através de um milagre. Mas nem mesmo Deus pode fazer o que aconteceu não ter acontecido, porque esta violação das leis temporais repugnaria a sua natureza. Deus não pode violar o princípio lógico pelo qual é impossível que "isso aconteceu" e "isso não aconteceu" sejam afirmações ao mesmo tempo verdadeiras.

Este princípio não foi posto em dúvida nem mesmo pelo debate — que atravessou toda a Escolástica — sobre a *potentia absoluta Dei*. Um deus absolutamente onipotente poderia criar ou ter criado mundos diferentes do nosso? E poderia fazer com que uma coisa seja e não seja ao mesmo tempo?

Bem, pelo menos até Ockham, a resposta detém-se diante do limite intransponível do princípio de não contradição. A pluralidade dos mundos não é uma ideia absurda em princípio, mas nem Ockham consegue aceitar a ideia de que a partir do momento em que um dado foi jogado Deus possa fazer com que ele não tenha sido jogado (cf. Beonio-Brocchieri e Ghisalberti 1986; Randi 1986).

A Escolástica tem uma noção linear do tempo. Pensar no tempo de maneira linear significa crer na linearidade da relação causal. Se A causa B, porque precede B no tempo, B não poderá causar A. É um princípio refinadamente "latino": o cordeiro de Fedro, e Fedro com ele, não se escandaliza pelo fato de que o lobo o coma (está na ordem das coisas), mas pelo fato de que o lobo quer fundar seu direito não na força, mas no reviramento dos processos causais; o rio não pode correr do vale para o monte. Se *superius stabat lupus*, a água do lobo será causa da água do cordeiro, e não vice-versa.

Este princípio é o mesmo que regula a lógica interna da sintaxe latina. A linearidade irreversível do tempo, que é linearidade cosmológica, torna-se sistema de subordinações lógicas na *consecutio temporum*.

Vimos que desde a época de Agostinho a cultura latina colhe, de todo o pensamento bíblico, uma forma que foi latinizada nestes termos: Deus constituiu o mundo segundo *numerus, pondus et mensura*. De todos os conceitos matemáticos gregos, a Idade Média aceita como princípio metafísico fundamental, através da releitura musicológica de Pitágoras, o da *proportio*. Mas a proporção deve sempre ser conforme à *claritas* e à *integritas*. Uma coisa é aquela que é e não pode ser uma outra coisa, e esta individualidade, que se baseia na definição da forma universal realizada em uma matéria *signata quantitate*, deve aparecer de modo claro; a legalidade daquela forma universal (não de uma outra) resplandece na individualidade daquela coisa (que não é uma outra). Só assim pode-se compreender não só que aquela coisa é, mas também que é una, que é verdadeira e que é bela.

Princípio de identidade, de não contradição e do terceiro excluído: eis a lição que a Escolástica toma do pensamento grego. Mas a Grécia não só ofereceu o modelo do princípio de identidade e do terceiro excluído. A Grécia elaborou também a ideia de metamorfose contínua, simbolizada por Hermes. Hermes é volátil, ambíguo, pai de todas as artes, mas deus dos ladrões, *iuvenis et senex* ao mesmo tempo. E herméticas serão as metafísicas da transmutação e da alquimia, e o princípio fundamental do *Corpus hermeticum* — cuja descoberta renascentista sanciona o fim do pensamento escolástico e o nascimento do novo neoplatonismo — é o princípio da semelhança e da simpatia universal. A Escolástica é resvalada por essa sugestão através do único texto hermético traduzido em latim, o *Asclepius,* mas procura esconder e remover a tentação da metamorfose contínua.

A Idade Média conhecerá o neoplatonismo através da versão cristianizada do *Corpus dionysianum,* e o problema do Pseudo Dionísio é que, como o Uno divino é incognoscível e anterior a toda determinação, é necessário, todavia, atribuir-lhe nomes (ou seja, é preciso falar de Deus, mesmo se Deus escapa a qualquer palavra nossa sobre ele).

O neoplatonismo cristão do Areopagita é um neoplatonismo "fraco" — diferente do renascentista que, como veremos, será "forte". O neoplatonismo do Areopagita, embora reconhecendo a complexidade cósmica, não pensa absolutamente que o Uno, que está em sua origem, seja o lugar contraditório de todas as determinações possíveis. Antes, sendo origem e a garantia da própria racionalidade do cosmo, o Uno se conhece sem ambiguidade. Quem o conhece de maneira confusa e contraditória somos nós, que, por causa da inadequação de nossa linguagem, não sabemos como nomeá-lo. Tentamos chamá-lo de unidade, verdade, beleza, mas sabemos que estes termos são inadequados. Dionísio dirá que usamos alguns termos para falar de Deus, mas em sentido hipersubstancial. Isto é, eles significam muito mais — ou menos, o que dá no mesmo — do que significam normalmente. Significam, portanto, sempre qualquer outra coisa, por isso é oportuno chamar a Deus de

monstro, urso, pantera, porque, dessa maneira, perceberemos que não estamos realmente dizendo a verdade sobre ele, e saberemos que só estamos falando *simbolicamente.*

É fácil entrever o risco desta situação: todo aspecto do universo, mesmo o mais impensavelmente desproporcionado, serve para falar de Deus. Como ler o livro do mundo se nele tudo pode significar tudo? A atividade fabulatória da linguagem mística, com suas metáforas incontroladas, poderia tomar a iniciativa.

Mas o neoplatonismo medieval não admite o que o neoplatonismo grego admitia, ou seja, que Deus emana-se, que o Universo é, por assim dizer, um ectoplasma do Uno, e que até em seus ínfimos graus é feito da mesma massa de Deus. A filosofia cristã deve salvar a absoluta transcendência de Deus, e assim lentamente — e é o trabalho que farão os teólogos posteriores no *Corpus,* até Santo Tomás — transforma a ideia neoplatônica da emanação na ideia cristã da *participação.* O Uno divino está infinitamente distante de nós, não somos feitos de sua mesma massa, somos criados por ele, mas existe uma distância, uma interrupção entre ele e nós, não é um fundente, um magma contínuo. É possível entender, assim, como, nessa perspectiva, mesmo admitindo-se que o mundo seja uma selva de formas significantes e que todas possam falar de modo diferente de Deus, procure-se limitar a polissemia do cosmo. É preciso chegar a afirmar de modo unívoco a univocidade e não contraditoriedade que Deus em si é. Trata-se de transformar um pulular de alusões, de imprecisas relações de semelhança, em cadeias de causa e efeito sobre as quais se possa raciocinar de modo unívoco. O princípio tomista da analogia não se baseia em semelhanças inaferráveis e vagas, mas em um critério metodológico que permite inferir, segundo regras o mais possível unívocas, pelos efeitos a natureza da causa.

Para que este discurso seja possível, é necessário acreditar firmemente no princípio de identidade e sustentar que *tertium non datur.* Os princípios de identidade da lógica grega sustentam a confiança medieval: os limites entre as coisas, como entre as ideias, podem ser traçados com absoluta exatidão. Podem existir opiniões contraditórias, mas o objetivo da pesquisa filosófica é o de alcançar uma conclusão sem ambiguidade.

O estilo escolástico, observa Chenu (1950, 2), pode ser reconduzido a três procedimentos fundamentais: a *lectio*, a *quaestio* e a *disputatio*.

A *lectio* pressupõe um texto. Antes mesmo de Aristóteles ou das sentenças de Pedro Lombardo, o texto por excelência é a Sagrada Escritura. Qual é a postura da latinidade cristã frente ao texto?

O hermeneuta medieval, fascinado pela labirinticidade do livro, declara a própria vertigem em relação à infinidade das coisas que o Livro Sagrado pode dizer. No entanto, este (v. capítulo 6) parece um vulcão do qual nenhum jato de lava se perde, mas volta ao ciclo e se renova. Em outras palavras, o livro deve ter um só sentido, o pretendido por seu autor divino, e deve dizer uma só coisa. A insistência na procura da *intentio auctoris*, que Santo Tomás estende também à leitura da poesia profana, reflete a confiança latina em uma "coisa" que precede a superfície linguística do texto.

A cultura medieval é, portanto, fascinada pela vertigem do labirinto escritural, mas procura exorcizar seu fantasma. Reconhece a labirinticidade do livro como uma impressão de superfície: o problema é encontrar as regras subjacentes e os percursos legítimos, deslegitimando os errôneos. Se o livro foi escrito *digito Dei* e Deus é o próprio princípio da identidade, o livro não pode gerar significados contraditórios.

A *quaestio* escolástica, que encontra sua máxima realização na *quaestio* tomista, não ignora a variedade das opiniões. Aliás, lista-as, classifica-as, compara-as. Mas no momento em que confronta as opiniões discordantes, no momento em que entrevê a possibilidade de duas verdades contraditórias, ela se apresenta como uma máquina, que se quer infalível, para reduzir *ad anum* os extremos do dilema. O *respondeo* da questão não ignora a variedade das opiniões precedentes; tenta mostrar que elas não estavam em contradição, e o faz a custo de distinções com frequência exageradamente sutis, com frequência puramente formais. A todo preço tenta evitar que a resposta a um problema possa ser dupla, ou múltipla.

A *disputatio*, que é pública, assume publicamente o risco da derrota, porque não confia o elenco das razões contraditórias ao resumo do mestre, mas deixa-as, por assim dizer, mover-se livremente, apresentadas pelos adversários, no auge de sua força. A *disputatio* é prática teórica e ao mesmo tempo torneio, duelo, risco calculado. Que glória alcançará o mestre se conseguir conciliar as contradições e fornecer uma única resposta, não obstante o valor dialético dos adversários!

Porém, como observa Mandonnet (1928), a *disputatio* não se limita ao processo verbal do debate, deve concluir-se com a *determinatio* confiada ao mestre, àquele que deverá individuar a conciliação final, indisputável.

Todos estes procedimentos *revelam o terror escolástico da contradição*. Portanto, é precisamente o princípio da contradição que será legitimado pelos adversários humanistas e renascentistas do pensamento escolástico.

12.3 A estética de Nicolau de Cusa

Não se deve pensar na passagem da Idade Média para o Renascimento como uma ruptura brusca e uma mudança total de paradigma. Seria um clichê desajeitado reconhecer na Idade Média uma época de credulidade e

no Renascimento uma época em que se afirma a racionalidade crítica do homem moderno e do espírito laico. Ao contrário, o Renascimento substituiu o racionalismo medieval por formas de fideísmo bem mais fortes.

A credulidade medieval investia a tradição paleocristã e um mundo natural em grande parte ainda desconhecido; a credulidade do Renascimento investirá a Tradição pré-clássica e as relações entre mundo celeste e mundo sublunar. No século XV afirmam-se formas de filologia "moderna" (v. a crítica que Lorenzo Valla faz à "doação" de Constantino), mas ao mesmo tempo aceitam-se textos reencontrados, como o *Corpus hermeticum*, com a mesma falta de critério filológico com a qual os medievais haviam aceitado o *Corpus dyonisianum*.

Todavia, pode-se afirmar que, com o espírito do humanismo, está aberto o caminho para uma nova concepção da relação homem-Deus-mundo. Se a Idade Média foi uma época teocêntrica, o humanismo tem, sem dúvida, caracteres antropocêntricos. Isto não significa que se substitui Deus pelo homem, mas que se vê o homem como o centro ativo, o protagonista do drama religioso, como mediador entre Deus e o mundo.

Contribui para este panorama o renascimento do platonismo. O platonismo florentino redescobre os textos platônicos (a Idade Média só conhecia o *Timeu*), os lê quase sempre com espírito neoplatônico, e os considera concordes com a afirmação de uma nova noção do papel do homem no universo. Platão e os clássicos gregos em geral representam a redescoberta de uma cultura que a Idade Média havia ignorado.

Não que o Renascimento renegue Aristóteles. Ao contrário; por um lado, personagens como Pico della Mirandola procurarão mostrar a unidade entre Aristóteles e Platão; por outro, precisamente nesta época se afirmarão duas florescentes escolas de renascimento aristotélico, a alexandrina e a averroísta, enquanto no âmbito dos estudos literários serão lidas e comentadas ativamente a *Poética* e a *Retórica.* O que se refutava era o Aristóteles definido, enquadrado, oficializado, autorizado pela teologia escolástica.

No alvorecer do século XV encontramos um pensador ortodoxo, um filósofo cristão, um homem de igreja, que dá um golpe mortal no pensamento escolástico. Trata-se de Nicolau de Cusa, em cujo pensamento o problema da *coincidentia oppositorum*, ou seja, da conciliação dos opostos, assume um papel central.

O princípio de oposição manifesta-se na mecânica concreta da sensação (*De beryllo* 36) e no universo abstrato das entidades matemáticas: a circunferência de grau máximo é linha reta ao grau máximo (*De docta ignorantia* 1, 13). Isto acontece porque tudo está em tudo, e toda coisa que existe não é senão uma *contração* do todo divino: Deus está em qualquer ponto do universo e em toda coisa do universo contrai-se o universo inteiro.

Configura-se também com Nicolau de Cusa uma primeira ideia do mundo que tem o centro em toda parte e a circunferência em nenhum lugar, porque circunferência e centro são Deus, que está em toda parte e em lugar nenhum (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936) sugere que a verdadeira ideia revolucionária da cultura do Renascimento não foi a descoberta copernicana, mas a ideia — que circula em Nicolau de Cusa e se afirmará em Giordano Bruno — da pluralidade dos mundos.

As posições metafísicas de Nicolau têm uma correspondência imediata em sua estética, e por isso nos interessam de maneira particular.[2]

Aparentemente, ele não introduz, em sua obra, ideias estéticas que já não tivessem sido amplamente tratadas pelos escolásticos. Encontramos as definições da beleza como *splendor formae,* como *consonantia,* as formas como ideias exemplares em Deus, a *ars* como *imitatio naturae.* Das estéticas neoplatônicas da luz às estéticas pitagóricas da proporção, até as meditações albertinas e tomistas sobre o organismo formado, todos os veios da especulação estética precedente acham-se no filósofo de Cusa sem que aparentemente tenham sido repensados e desenvolvidos.

Porém Nicolau de Cusa estabelece sua visão de mundo com um sentido de polidimensionalidade do real, de sua perspectiva infinita, pelo que o todo pode ser enfocado de diferentes ângulos visuais, fornecendo, inexaurivelmente, fisionomias complementares. E esta sistematização filosófica baseia-se na noção metafísica de *contração*.

> Complicação, explicação e contração são termos muito frequentes em Nicolau de Cusa e compreendem toda a sua metafísica. O ser complicante contém em si, em grau elevado, os seres inferiores a ele, que resultam explicações contraídas do ser complicante. O caso típico é o de Deus, que em seu ser complica o ser de todas as coisas (...) Portanto em toda coisa atua o todo, mas (...) a participação do ser não é fracionamento em partes, mas é contração de todo o ser: todo o ser é o todo contraído.
>
> (Santinello 1958, pp. 23 e 115.)

Nesse sentido, todo ente, na metafísica cusaniana, é uma espécie de perspectiva sobre o todo, e do todo possui, em medida não eminente, a infinitude das faces. Mas esta mesma natureza do universo o provê de uma estrutura estética: cada parte do cosmo relaciona-se com o todo por meio de proporção e de correspondência, de harmonia, portanto, e de manifestatividade, de esplendor revelador.

Esta estética, já humanista, contrapõe-se à estética clássica — que era uma estética da visão — como estética da expressão. Mas uma diferenciação sensível também

acontece em relação à estética de inspiração neoplatônica, da qual, porém, Nicolau de Cusa depende. No âmbito escolástico, Alberto Magno distingue-se de Tomás por uma ênfase platônica mais forte: onde em Alberto Magno acentua-se o esplendor da forma (como ideia exemplar) *sobre* a matéria formada e composta em *sinolo* (mesmo na aceitação, portanto, do hilemorfismo aristotélico), em Tomás encontramos uma exclusiva atenção à forma composta em *sinolo*, isto é, ao organismo como formação, como substância. Ora, Nicolau de Cusa está ligado a todo o filão neoplatônico e suas ascendências estéticas são encontráveis em Alberto e não em Tomás; mas se destaca de seus predecessores por dois aspectos muito nítidos. Antes de mais nada, à concretude absoluta de Deus ele contrapõe, no nível da criação, uma concretude e individualidade dos seres, explicações do Uno complicante, mas explicações enquanto ato vivo de concreta formação não catalogável por tipos e arquétipos. As ideias universais em Nicolau de Cusa parecem ser mais um instrumento descritivo e compreensivo da mente humana do que uma qualidade imersa nas coisas e abstraível delas. Em segundo lugar, em Alberto Magno a ênfase estava na visão de uma forma enquanto formada, objetivada pelo ato criativo; mas em Nicolau de Cusa, precisamente pelo sentido vivaz de um ato criativo que, da absoluta concretude de Deus, passa à atuação de concretude das coisas, é dada ênfase ao processo de formação, no vivo de seu dinamismo.

> O conceito de Deus *forma formarum* dá lugar, portanto, a uma concepção dinâmica de Deus e do mundo. O dinamismo formador da forma divina é formador de outros centros de vida dinâmica e formadora, que são as várias formas, variamente participantes das coisas, o ser de Deus.
>
> (Santinello 1958, p. 62.)

A potência criadora de Deus é absoluta potência, além de ato absoluto; e o *posse facere* nela coincide com o *posse fieri*, com a virtualidade de todo processo formativo — restando a relação de transcendência, não de emanação, que preside a tal processo (*ibid.* pp. 91 ss.).

A particular medida em que as formas formadas exprimem, explicam, a existência do formante que as pôs ao ser está precisamente em ser por sua vez formantes. As formas formadas são centros de formação; a virtude germinativa das plantas exprime, como a inteligência humana, a virtude formante do Criador. Consequentemente, uma das características das formas é justamente a de manifestar o mesmo processo que as formou; e, portanto, a forma, neste sentido, é contração do formador, e em suas próprias conexões dinâmicas o declara. Precisamente por isso Nicolau de Cusa instaura contínuas analogias entre *ars* humana e criatividade divina. E nesta responsabilidade expressiva do homem formador, nesta visão do homem colaborador de Deus na instauração de um mundo de múltipla vitalidade, sempre aberto a explicações complementares, deve-se ver, no próprio seio de uma metafísica impregnada de espíritos teológicos medievais, uma vigorosa atitude humanista.

> No processo da arte humana o termo é a mente do artista que termina, isto é, realiza-se na obra de arte, cujo organismo, constituído dentro da própria perfeição formal, resulta terminado como complemento do ato artístico. Perfeita a obra em seu limite, porque seu *posse fieri* assumiu uma organicidade formada e terminada; mas imperfeita, porque transcendida pela mente do artista que é seu termo; e permanece nela uma margem de *posse fieri*, de formabilidade, que o artista não traduziu em ato. Toda obra, em seus limites, deveria representar a realização da mente; mas não representa nunca, e o artista multiplica então seu ato terminando-o nas outras múltiplas obras.
>
> (Santinello 1958, p. 220.)

Mesmo se em um comentário a Aristóteles Santo Tomás alude ao fato de que na forma formada existe um certo *apetite* para uma forma ulterior, a estética medieval era, todavia, insensível a esta preocupação: uma forma era uma forma, algo em que o *nisus* formante repousava, um acréscimo compacto, resistente, à unívoca solidez do universo. Em Nicolau de Cusa agitam-se novos pressentimentos, o cosmo rompe-se em mil possibilidades, e o papel do homem colore-se de uma inquietude que não o abandonará mais.

12.4 O hermetismo neoplatônico

Posições como as de Nicolau de Cusa estão em consonância com a nova cultura que se vai difundindo no âmbito do platonismo florentino do mesmo século XV, e do qual devemos considerar dois aspectos pertinentes a nosso discurso. Antes de tudo, a ideia de um universo denso de contradições que se compõem de maneiras infinitas, e em segundo lugar a função diferente que assume a arte humana neste contexto, como possibilidade de intervenção manipuladora e reordenadora da natureza. Estas ideias, ainda que se enquadrem no âmbito mais vasto da cosmologia neoplatônica, hermética e cabalística, e na justificação da magia natural, terão repercussões nas teorias do belo e da arte.

Em oposição à limitação do *corpus* de autores clássicos autorizados pela Escolástica, o humanismo italiano volta-se para a redescoberta de toda a sapiência antiga e substitui (ou acrescenta) à exclusiva interpretação das

Sagradas Escrituras o comentário dos grandes pensadores religiosos do mundo grego e oriental, sejam eles personagens históricos ou autores lendários aos quais eram atribuídos textos escritos posteriormente.

Em 1492 a Espanha foi definitivamente libertada dos árabes, e uma das primeiras providências após o êxito da Reconquista foi a expulsão dos judeus. Entre esses, espalham-se os grandes cabalistas da Península Ibérica, dispersando-se por toda a Europa, e particularmente na Itália. A tradição cabalista ensinava que não só a Sagrada Escritura, mas toda a criação dependia de uma combinação das letras de um alfabeto primordial, e que estas letras (seja no trabalho de interpretação escritural, seja através de uma ação mágica sobre a própria criação) podiam ser recombinadas de maneiras infinitas.

Nesse meio-tempo, chegam ao ambiente humanístico os *Hinos órficos* e os *Oráculos caldeus*, os quais, embora produtos helenistas, são considerados textos de uma sabedoria arcaica; e através deles difundem-se várias doutrinas orientais.

Junto com eles foi introduzido no mundo ocidental o *Corpus hermeticum*, uma série de escritos, também eles — pelo menos na forma em que os conhecemos — não anteriores ao século II d.C.

Marsilio Ficino, que traduzirá e comentará tanto os *Diálogos* de Platão como as *Enneades* de Plotino, empreende por ordem de Cosimo de Medici a tradução do *Corpus*, que ele traduzirá de forma incompleta com o título de *Pimander.* Ficino — e com ele todo o ambiente humanístico — considera o *Corpus* documento de uma antiga sabedoria pré-egípcia, talvez obra do próprio Moisés. Mas, diferentemente do relato bíblico, a gênese do mundo, da qual se fala no primeiro texto do *Corpus,* sublinha o fato de que o homem não só é criação de Deus, mas ele mesmo é divino. Sua queda não se deve ao pecado, mas a sua capacidade de inclinar-se para a Natureza, movido pelo amor por ela.

O *Corpus hermeticum,* sendo uma compilação, contém ideias que frequentemente se contradizem de livro para livro. De resto, toda a tradição à qual o humanismo se remete tem caráter sincrético; os próprios humanistas, a começar por Ficino e Pico della Mirandola, pretendem demonstrar a fundamental concordância entre as sabedorias tradicionais que, a despeito das aparentes contradições, reafirmariam as verdades fundamentais do cristianismo. Um gosto historiográfico por um depósito de verdades contraditórias funde-se com os fermentos da metafísica da contradição já expressa por Nicolau de Cusa. A fusão do neoplatonismo, cabalismo, hermetismo leva os estudiosos da nova era a ver na contradição só o infinito desdobramento da sabedoria divina, da própria ação de Deus no cosmo.

O neoplatonismo humanístico é, em relação ao medieval, um neoplatonismo forte, que não foi revisto pela

exigência de salvaguardar a racionalidade e a não contraditoriedade do princípio divino. Reconectando-se ao neoplatonismo das origens, de Plotino e Proclo, recolocam-se uma metafísica e uma ontologia pelas quais, no topo da escala dos seres, está um Uno inacessível e obscuro, que, não sendo suscetível a nenhuma determinação, contém todas elas e é, portanto, o lugar, fecundíssimo, da própria contradição. Mas como este Uno não é transcendente ao mundo — identifica-se com ele em um movimento de criação contínua — todo elemento do mobilamento mundano participa desta riqueza de sua origem. Na própria vida da realidade criada realiza-se, continuamente, e sob aspectos sempre novos, a coincidência dos opostos.[3]

Marsilio Ficino coloca no centro de seu platonismo a soldadura de religião e filosofia. Não era um tema novo. Novo era o caminho através do qual se procurava realizá-la: uma sabedoria antiga em que esta unidade não se rompera. É compreensível por que esta atitude induz a uma releitura de todas as revelações, de todos os tempos e de todos os países, para encontrar nelas o núcleo central de uma religião natural, de origem antiquíssima. Daí o entusiasmo pela redescoberta dos códigos gregos, que envolve os doutos e seus mecenas. O pensamento platônico apresenta-se como lugar teórico em que essa soldadura havia sido verificada com maior evidência, mas do platonismo vieram à luz, nesse fervor de redescoberta, a doutrina sobre o amor e as sugestões que ela podia dar para uma redefinição do papel do homem no mundo. O objetivo de uma religião filosófica é, para Ficino, a renovação do homem. A redenção é uma renovação pela qual, através do homem, a natureza criada foi restituída a Deus. A alma humana é a verdadeira conjunção do mundo, porque, de um lado, volta-se para o divino e, de outro, insere-se no corpo e domina a natureza. O homem participa da providência, que é a ordem que governa os espíritos, do destino, que governa os seres inanimados, e da natureza, que governa os corpos. Mas, mesmo participando destas três ordens, o homem não é determinado por nenhuma. Participa delas ativamente.

A alma cumpre sua função mediadora através do amor: Deus ama o mundo e o cria, o homem ama a Deus. O homem é a unidade viva do ser através do vínculo de amor que, nas duas direções, o liga a Deus. O homem se diviniza no desenvolvimento da própria racionalidade, em um processo de purificação e aperfeiçoamento infinito.

Em síntese, podemos dizer que o platonismo Ficiniano apoia-se numa ideia de amor como consciência de uma falta e procura de um tesouro escondido, de uma revelação intelectual que concerne a uma verdade misteriosa, envolta por um caráter sagrado, pelo qual o filósofo assume uma função sacerdotal.

Vejamos imediatamente como estas posições impõem a Ficino uma visão estética diferente da escolástica. No

trecho que segue (de *Sopra lo amore*, um comentário ao *Simpósio* platônico, vv. 2-4), Ficino retoma todos os temas clássicos da estética medieval, mas para contestá-los.

> Alguns são de opinião que a Beleza é uma certa posição de todos os membros, ou, na verdade, comensuração e proporção com suavidade de cores: opinião que não compartilhamos. Pelo fato de que, estando esta disposição das partes não só nas coisas compostas, nenhuma coisa simples seria bela. Mas nós vemos também as cores, os lumes, uma voz, um fulgor de ouro, a alvura da prata, a Ciência, a Alma, a Mente, e Deus, coisas que muito nos deleitam, como coisas muito belas. Acrescente-se que a proporção inclui todos os membros do corpo composto juntos, de modo que ela não está em nenhum dos membros de per si, mas em todos juntos. Portanto, qualquer dos membros em si não será belo. Mas a proporção de todo o composto nasce também das partes: assim, disto resulta um absurdo, e este é que as coisas que não são por sua natureza formosas dariam à luz a Beleza.
>
> (...) A mesma razão nos ensina que não pensemos ser a Beleza suavidade de cores: porque muitas vezes a cor em um velho é mais clara, e em um jovem é maior graça. E nos da mesma idade às vezes acontece que aquele que supera o outro em cor é superado pelo outro em graça e beleza. Que ninguém ouse afirmar

ser a formosura uma mistura de figura e cor: porque assim as ciências e as vozes às quais faltam cor e figura, e ainda as cores e os lumes, que não têm determinada figura, não seriam dignos de Amor.

(...) A divina Potência supereminente, no Universo, nos Anjos e nas almas por ela criados clementemente infunde, assim como em seus filhos, o seu raio, do qual é virtude fecunda qualquer coisa criar. Neles — como os mais próximos a Deus — este raio divino pinta a ordem de todo o Mundo, muito mais expressamente que na matéria mundana: pelo que esta pintura do Mundo, a qual nós vemos toda, nos Anjos e nas Almas é mais expressa que diante dos olhos. Neles está a figura de qualquer esfera, do Sol, Lua e Estrelas, dos Elementos, pedras, árvores e animais. Estas pinturas, nos Anjos, chamam-se exemplares e ideias; nas Almas, razões e notícias; na matéria do Mundo, imagens e formas. Estas pinturas são claras no Mundo; mais claras na Alma e são claríssimas no Anjo. Portanto, um mesmo rosto de Deus reluz em três espelhos dispostos por ordem, no Anjo, na Alma e no corpo mundano; no primeiro, como mais próximo, de modo claríssimo; no segundo, como mais remoto, menos claro; no terceiro, remotíssimo, muito escuro.

(...) E nós não duvidamos ser esta beleza incorpórea: porque no Anjo e na Alma é evidente a incorporeidade; e nos corpos mostramos acima que ela também é

incorpórea, e daí, presentemente, podemos entender que o olho não vê senão o lume de Sol; porque as figuras e as cores dos corpos não se veem nunca, a não ser por lumes ilustrados; e eles não chegam ao olho com a sua matéria; e parece necessário que eles devam estar nos olhos, para que pelos olhos sejam vistos. Portanto, um lume de sol, pintado de cores e figuras de todos os corpos em que bate, apresenta-se aos olhos: os olhos, com a ajuda de um certo raio natural seu, apreendem o lume do sol assim pintado; e como o apreenderam, veem esse lume, e todas as pinturas que estão nele. Eis por que toda esta ordem do Mundo que se vê apreende-se com os olhos: não do modo que ele está na matéria dos corpos: mas do modo que ele está na luz; separado já da matéria, é necessariamente sem corpo. E isto está claro aos olhos; esse lume não pode ser corpo; num instante, de Oriente a Ocidente, quase todo o mundo preenche: e penetra por toda parte, no corpo do Ar e da Água, sem ofensa alguma.

(Ed. Rensi pp. 64-69.)

Está claro que a obra de arte não interessa a Ficino, ou em geral a coisa bela, como objeto material, do qual se goza o proporcionado ordenamento da matéria à ideia divina ou à ideia inserida pelo artífice. Interessa a Ficino a experiência da beleza como meio de contato imediato com a beleza sobrenatural.

Certamente é curioso observar como a Idade Média, suspeita de ter uma concepção puramente metafísica do belo, era capaz (já o vimos) de refletir sobre a concretude material do objeto contemplado, ao passo que no alvorecer da época moderna parece que se perde o gosto pela matéria. Não é preciso generalizar; o Renascimento fornecerá também reflexões sobre a atividade fabril de quem plasma e interroga a matéria, mas é certo que nessa época manifesta-se também a concepção da arte como "coisa mental", e não por acaso é no século XVI que se afirmará a estética maneirista da ideia (cf. Panofsky 1924).

No caso — e tal é a mudança do paradigma — o Renascimento interrogará as coisas concretas, o mundo natural, não tanto para achar desdobrada a imagem de uma ordem cósmica já dada e definida desde o início, mas para individuar simpatias e semelhanças que garantam uma contínua metamorfose, um desaguar, se assim pode ser dito, de toda coisa em outra, e isso por razões que fugiriam ao medieval, ou que teriam sido refutadas por motivos de ortodoxia.

O mundo do humanismo florentino é aquele em que se afirma, no rasto da redescoberta dos textos herméticos, uma magia natural e onde o cosmo é visto como uma rede de influências na qual o homem pode inserir-se para dominar a natureza e corrigir a própria influência dos astros.

12.5 Astrologia × Providência

Para a tradição hermética, o cosmo é dominado pelos astros. Também a Idade Média teve crenças astrológicas, mas de maneira não oficial (cf. Thorndike 1923). A ideia de que os vários astros sejam potências intermediárias entre Deus e o mundo sublunar leva à convicção da *simpatia universal*, isto é, da interdependência e mútua influência de todas as partes do cosmo, e, em particular, da ação dos astros sobre os acontecimentos do universo sublunar.

Além disso — e convergem para essa visão influências herméticas, neoplatônicas e especialmente gnósticas (cf. Filoramo 1983) —, no universo astrológico dependente da cadeia emanacionista, que do Uno vai até os aspectos ínfimos da criação, se estabelece aquela que foi chamada uma burocracia do invisível, uma cadeia ininterrupta de coortes angélicas, arcontes, demônios, uma densa hierarquia de mediadores que unem o mundo espiritual ao mundo celeste e ao mundo sublunar. Quer estes mediadores sejam identificados com forças naturais ou com verdadeiras entidades sobrenaturais, o homem poderá agir sobre essa pluralidade de deuses e de demônios somente se conseguir, de qualquer modo, suscitar sua atenção e orientar sua influência através de práticas teúrgicas.

Veja-se, no Renascimento já avançado, esta citação do *De magia*, de Giordano Bruno:

> *Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemonas, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aethereae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum. Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.*

> Os magos têm por axioma que em toda obra é necessário não esquecer o fato de que Deus age sobre os deuses, os deuses sobre os corpos celestes ou astros, que são divindades corpóreas, os astros sobre os demônios, que são habitantes e curadores dos astros (um dos quais é a Terra), os demônios sobre os elementos, os elementos sobre os compostos, os compostos sobre os sentidos, os sentidos sobre o ânimo, o ânimo

> sobre todo ser vivente: e esta é a descida da escala. Mas eis que o ser vivo ascende aos sentidos através do ânimo, aos compostos através dos sentidos, aos elementos através dos compostos, e através deles aos demônios, através dos demônios aos astros, através destes últimos aos deuses incorpóreos, ou de substância e corporeidade etérea, através destes à alma do mundo ou espírito do universo, e enfim através deste à contemplação do único, simplérrimo, máximo incorpóreo, absoluto e suficiente a si mesmo. Assim, a partir de Deus há a descida do ser vivente através do mundo, e do ser vivente há a ascensão através do mundo até Deus. Entre o degrau mais baixo e o mais alto existem ainda as espécies intermediárias, as superiores que participam mais da luz, do ato e da capacidade ativa, enquanto as inferiores participam mais das trevas, da potência e da capacidade passiva.
>
> (*De magia*; tr. it. pp. 12-13.)

12.6 Simpatia × *Proportio*

A prática teúrgica apresenta-se como ação a distância e a ação a distância é possível porque o cosmo inteiro, em sua fundamental e divina unidade, rege-se sobre uma ininterrupta ligação entre os seres: a *simpatia universal*. E a simpatia universal manifesta-se por meio de relações de *semelhança*.

Simpatia universal significa que existem correspondências, harmonias, relações de proporcionalidade entre macrocosmo e microcosmo. Uma ideia que já encontramos no platonismo da escola de Chartres, e não por acaso, pois a fonte dos chartrenses e a da tradição hermética é sempre a mesma, o *Timeu* platônico. Mas o quadro metafísico mudou. A relação macro-microcosmo dos medievais era tal porque Deus havia querido o homem e o mundo a sua imagem e semelhança. No neoplatonismo renascentista a relação existe por necessidade, pelas mesmas razões que necessariamente Deus infunde-se no mundo.

Portanto, mesmo que seja fácil encontrar na doutrina da simpatia universal uma retomada do conceito medieval de alegorismo universal, reto e controlado por critérios também medievais de proporção ou harmonia cósmica, é necessário, no entanto, lançar luz sobre as diferenças, já radicais, entre os dois universos culturais. E uma das diferenças fundamentais aparece precisamente no conceito de semelhança — signo da relação de simpatia —, que toma forma na doutrina dos *indícios*.

Na origem da doutrina renascimental dos *indícios* está a convicção de que as coisas ganham virtudes ocultas. A Idade Média não excluía absolutamente estas virtudes; aliás, elas dependiam diretamente das formas substanciais e das diferenças essenciais, que ignoramos e que só podemos conhecer através das diferenças acidentais

(v., por exemplo, Santo Tomás no *De ente et essentia* VI). O que, todavia, Santo Tomás não poderia aceitar é que sobre estas qualidades ocultas se pudesse agir por meio de uma arte qualquer — pois, como se apurou a propósito da ontologia da forma artística, a arte modifica apenas terminações superficiais e age sempre sobre uma matéria imodificável entregue ao artista pela natureza.

Pelo contrário, é precisamente a natureza que o Renascimento considera modificável através da arte. Os únicos que na Idade Média podiam concordar com esta hipótese, e que o faziam, eram os alquimistas, mas eles representavam, na cultura medieval, um veio subterrâneo, marginal e marginalizado.

De maneira radicalmente oposta se comportará o mago do Renascimento. As virtudes ocultas, que, dirigidas, podem modificar magicamente o curso da natureza, são cognoscíveis porque as relações entre elas e as entidades celestes que lhes fornecem tais virtudes são expressas pelos *indícios,* ou seja, pelas semelhanças entre as coisas e os aspectos formais dos astros.

Para tornar perceptível a simpatia entre as coisas, Deus imprimiu em cada objeto do mundo, como um selo, um traço que torna reconhecível sua relação de simpatia com alguma outra coisa.

Para Paracelso, o *signatum* é uma certa atividade vital orgânica que dá a todo o objeto natural (diferentemente dos objetos feitos artificialmente) uma certa semelhança com uma certa condição produzida pela doença, e através da qual pode ser restaurada a saúde nas doenças específicas e na parte adoecida. A *ars signata* ensina, além disso, como se deve atribuir a todas as coisas os nomes verdadeiros e genuínos, que Adão, o Protoplasto, conheceu de maneira completa e perfeita; e quase sempre esses nomes já exprimem a semelhança que institui a relação de simpatia entre os entes. Por exemplo, a *erba ocularis* é assim chamada porque é útil aos olhos doentes e machucados. A raiz sanguinária tem esse nome porque, mais do que qualquer outra raiz, estanca a hemorragia. O *satyrion* ou *orchis* é assim chamado porque tem a forma de testículos e sobre esta parte do corpo humano exerce poder (*De naturarerum* I, 10).

Agrippa talvez seja o autor que mais se estendeu sobre os *indícios* (que chama *signacula*). Ele define, por exemplo, como solares o fogo e a chama, o sangue e o espírito vital, os sabores violentos, acres, fortes, temperados de doçura, o ouro, por sua cor e seu esplendor, e entre as pedras aquelas que imitam os raios do sol pela cintilação dourada, como a aetite, que cura a epilepsia e debela o veneno, e o olho-de-sol, semelhante a uma pupila radiante, que fortifica o cérebro e robustece a visão. Além do brilhante, que reluz nas trevas, preserva das infecções e dos vapores pestilentos. Entre as plantas, são solares todas aquelas que se viram para o sol, como o girassol, e que dobram ou fecham as folhas ao pôr do

sol, para reabri-las na aurora, como o lótus, a peônia, a celidônia, o limoeiro, o zimbro, a genciana, o ditamno, a verbena, que faz vaticinar e expulsa os demônios, o louro, a cidreira, a palmeira, o freixo, a hera, a videira e as plantas que protegem do raio e não temem os rigores invernais. São solares muitas drogas, a menta, a lavanda, a almécega, o açafrão, o bálsamo, o âmbar, o almíscar, o mel amarelo, a resina de aloés, o cravo, a canela, o cálamo aromático, a pimenta, o incenso, a manjerona e o rosmaninho. Entre os animais, são solares os corajosos e amantes da glória, como o leão, o crocodilo, o lince, o carneiro, a cabra, o touro (*De occulta philosophia L*, 23).

Para conhecer a força ou a propriedade de uma estrela é preciso remeter-se às coisas que a ela se referem e que recebem sua influência. Do mesmo modo que com o piche, com o enxofre e com o óleo, prepara-se a madeira que receberá a chama, empregando coisas conformes à operação e à estrela, um benefício especial se reverbera na matéria, justamente disposta por meio da alma do mundo.

Por isso os egípcios chamaram a natureza de "maga", porque ela atrai os semelhantes por meio dos semelhantes (*ibid.* I, 37), e Hermes Trismegisto escreve que um côngruo demônio anima imediatamente uma imagem ou uma estátua bem composta de coisas.

Mas a correspondência hermética do *signans* ao *signatum* não é mais a dos medievais. Na Idade Média ela era pura analogia, um *signo* querido por Deus para que, através da natureza, pudéssemos entender os mistérios divinos. O fato de que a rosa do pseudo Alain de Lille fosse signo de nossa vida e de nosso estado terreno não queria absolutamente dizer que a rosa tivesse uma parentela efetiva com nosso nascimento ou com nossa morte. Sobretudo, com exceção dos bolsões marginais da prática mágica, ninguém na Idade Média pensava que, agindo sobre a rosa, pudesse se agir sobre nosso corpo — a não ser no sentido de que os alquimistas medievais, como Arnaldo de Villanova, sabiam que da destilação das ervas podiam-se extrair elixires benéficos a nossa saúde.

No novo universo hermético a simpatia é, entretanto, nexo propriamente dito: se duas coisas parecem semelhantes, agindo sobre uma se poderá agir sobre a outra, e até durante boa parte do século XVII médicos ilustres, fascinados pela ação a distância, como a manifestada nos fenômenos magnéticos, discutirão sobre o *unguentum armarium,* isto é, uma substância que, espalhada sobre a arma que feriu, pode contribuir para a cura da ferida. Com base na simpatia instaura-se um jogo, considerado efetivo, de metamorfoses e transmutações (princípio alquímico) e de ação a distância sobre as forças celestes (magia astral).

12.7 Talismã × Prece

O medieval só conhecia um modo para modificar a ordem das coisas naturais: o milagre. A arte ajudava a natureza a aperfeiçoar o próprio curso, mas não podia nem modificar nem desviar suas finalidades. Diferente é o objetivo da magia astral do Renascimento, e disso temos um exemplo — com claras implicações estéticas — nas práticas talismânicas de Marsilio Ficino.

Yates (1964) supõe que tais práticas tenham sido sugeridas a Ficino por um texto mágico árabe do século XII, que circulou na Idade Média em uma versão latina: *Picatrix*. Segundo Couliano (1984), uma outra fonte medieval de Ficino seria o *De radiis*, do árabe Al Kindi (século IX): não só cada estrela, mas todo elemento emana raios que se modificam graças às diferentes relações entre estrelas ou outros elementos e objetos influenciados. Estamos diante de uma ininterrupta ligação de influências (vistas aqui como influências luminosas, de tipo físico, mas que no platonismo renascentista se tornarão ligação de amor) que unifica o universo, de alto a baixo e vice-versa. Quando o homem concebe com a imaginação uma coisa material, tal coisa adquire uma existência real, segundo a espécie, no espírito imaginário. Tal espírito emite, assim, raios que movem as coisas exteriores exatamente como a coisa da qual ele é imagem. Desse modo, portanto, a imagem concebida no espírito harmoniza-se em espécie com a coisa produzida em ato, com o modelo da imagem (*De radiis,* V.).

Neste âmbito é também retomada a teoria do *spiritus,* um princípio que compenetra a matéria de tal modo que as virtudes dos corpos superiores são a forma dos inferiores e a forma dos inferiores é feita de um material conjuminado com as virtudes dos superiores. Uma das fontes da magia astral é seguramente o *De somniis,* de Sinésio (século V), traduzido por Ficino. A simpatia cósmica acontece porque a alma contém a marca ideal dos objetos sensíveis e é conhecível em virtude de um princípio sintetizador que, como um espelho de duas faces, reflete ao mesmo tempo os objetos sensíveis e os arquétipos eternos, permitindo sua comparação. Há, assim, uma espécie de território neutro e comum no qual o mundo interno e o mundo externo se encontram e se descobrem iguais.

Ora, os talismãs ficinianos — pelo que se pode inferir das páginas do *De vita coelitus comparanda* — são objetos construídos pela arte humana, que agem sobre as entidades superiores em virtude de uma semelhança. Segundo *Picatrix,* o Sol apresentar-se-á como um rei coroado entronizado, com o caráter mágico do sol sob os pés; Vênus será uma mulher de cabelos soltos que cavalga um cervo, tem na mão direita uma maçã, na esquerda flores, e está vestida de branco. E não são diferentes os critérios fornecidos para estabelecer semelhança e

simpatia entre certas pedras, flores e animais com os vários planetas.

Para Ficino, qualquer objeto material ao ser posto em contato com as coisas superiores é atingido imediatamente por um influxo celeste. E a prova clássica, extraída dos textos do *Corpus hermeticum,* é que os sacerdotes egípcios e os magos evocavam os deuses, manipulando estátuas animadas construídas a sua imagem e semelhança.

Um talismã (mas Ficino fala sempre de "imagens") é um objeto material no qual foi introduzido o espírito de uma estrela. Imagens diferentes podem permitir que se obtenham curas, saúde, força física. Junto com os talismãs, Ficino aconselha o canto dos hinos órficos, segundo uma melodia de certo modo análoga à música das esferas planetárias, na tradição pitagórica.

Mas o pensamento de Pitágoras, assim como chegou até nós e assim como o desenvolveu e transmitiu Boécio, baseava-se no fato, incontestável, de que determinadas melodias e determinados modos musicais podem suscitar tristeza, alegria, excitação ou calma. Para Ficino, por sua vez, a magia órfica é paralela à magia talismânica e age sobre os astros.

O *De vita coelitus comparanda* é repleto de instruções sobre como utilizar talismãs, como alimentar-se com plantas em simpatia com certos astros, como celebrar cerimônias mágicas usando perfumes, cantos adequados e vestes de cores apropriadas aos astros que se quer influenciar, ou dos quais se solicita a influência benéfica. O Sol pode ser solicitado vestindo-se roupas douradas, usando flores relacionadas com ele, como heliotrópios, mel amarelo, açafrão, cinamomo. São animais solares o galo, o leão e o crocodilo. A influência de Júpiter pode ser atraída graças à zirconita, à prata, ao topázio, ao cristal, às cores verdes e brônzeas.

12.8 A estética como norma de vida

Couliano (1984) vê na magia ficiniana uma técnica para o controle pessoal, capaz de colocar o mago em estado de tensão ou distensão, como acontece com os monges orientais, que meditam por horas e horas pronunciando um mantra e por meio dessa concentração encontram uma disposição de espírito relaxada e serena, ou como acontece com as técnicas corporais da ioga. De fato, faz parte da prática ficiniana uma série de conselhos referentes a uma dieta sadia, a passeios em lugares amenos de ar doce e puro, à prática da higiene pessoal, ao uso de substâncias como o vinho e o açúcar. Trata-se de purgar o espírito do homem de suas sujeiras para torná-lo mais semelhante ao espírito do mundo e, portanto, mais celeste.

Porém devemos pensar em tais ritos também como manifestações artísticas, feitas por estetas que cultivam

com amor o próprio corpo, a agradabilidade do próprio ambiente e dos objetos que o circundam. Há um componente estético nessa disposição para a meditação das belas figuras e para o canto de agradáveis melodias. O mago neoplatônico é mais enamorado das harmonias terrenas que dos mundos infernais. A magia parece permitir, mais do que um tenebroso domínio do sobrenatural, um agradável equilíbrio natural.

Vimos que Ficino parece privilegiar o reflexo da ideia celeste na matéria que ela forma. Mas — e se trata de um outro aspecto do novo paradigma renascentista — esta concepção do sábio que procura tornar-se semelhante a Deus, penetrando em seus mistérios, tem como efeito colateral uma revalorização do corpo e dos prazeres da vida. Curiosa contradição: o teórico medieval pode gastar páginas e páginas sobre a beleza da natureza, mas não chegará à conclusão de que também o modo de tratar o próprio corpo e o próprio ambiente fazem parte de seu ideal de beleza. O teórico do Renascimento, ao contrário, parece voltado para a descoberta de uma ideia desmaterializada de beleza, mas de fato comporta-se como se o problema estético não dissesse respeito somente à contemplação do mundo, mas também à própria prática cotidiana, ao cuidado do próprio corpo e dos lugares em que agradavelmente, com equilíbrio mas com plenitude dos sentidos, põe-se a celebrar a própria aventura terrena.

> Longe de evocar os espíritos dos defuntos para dar espetáculo, como o necromante descrito por Benvenuto Cellini, longe de voar no ar e encantar homens e animais, como as feiticeiras tradicionais, longe até de dedicar-se, como Henrique Cornélio Agrippa, à pirotécnica ou, como o abade Tritêmio, à criptografia, o mago de Ficino é um personagem inofensivo, cujos hábitos não têm nada de repreensível ou de escandaloso aos olhos de um bom cristão. É certo que ao visitá-lo — a não ser que ele considere pouco recomendável nossa companhia, fato este muito provável — ouvir-se-á a proposta de acompanhá-lo em seu passeio cotidiano. Furtivamente, para evitar encontros importunos, nos conduzirá a um jardim encantado, lugar ameno onde os raios do Sol encontram, no ar fresco, só os perfumes das flores e as ondas pneumáticas emanadas pelo canto dos pássaros. Poderá acontecer também que nosso teurgo, envolto em sua veste de lã branca exemplarmente limpa, comece a inspirar e a expirar até que, vislumbrada uma nuvem, voltará para casa, preocupado com a ideia de pegar um resfriado. Para atrair a benéfica influência de Apolo e das Graças celestes tocará a lira, depois disso se acomodará em uma mesa frugal e consumirá, além de um pouco de verdura cozida e uma ou outra folha de salada, dois corações de galo para fortalecer o seu próprio, e um cérebro de carneiro para reforçar o próprio cérebro. Único luxo, ele se

> permitirá uma colherada de açúcar branco e um copo de bom vinho, mesmo que este último, observado de perto, revele conter um pó insolúvel no qual será reconhecível uma ametista triturada, que lhe atrairá, sem falta, os favores de Vênus. Notaremos que sua casa é tão limpa quanto suas vestes, e que, ao contrário da maior parte de seus concidadãos, os quais não seguem seus bons hábitos, nosso teurgo lava-se sistematicamente duas vezes ao dia.
>
> Nem causará espanto que este indivíduo, muito atento a não criar embaraços a ninguém, e além disso limpo como um gato, não incorra na ira das autoridades, sejam laicas ou religiosas. Foi tolerado na medida da tolerância, ou, antes, da indiferença, da qual ele mesmo dá prova no confronto de seus semelhantes menos evoluídos, cujo pneuma nunca foi tão transparente quanto o seu.
>
> (Couliano 1984; tr. it. pp. 24-25.)

A estética torna-se norma de vida. Não se procura mais fornecer uma justificativa teológica do agradável: pratica-se o prazer como uma das formas eficazes da religiosidade natural.

12.9 O artista e a nova interpretação dos textos e do mundo

Voltemos agora à posição assumida por Dante em sua implícita polêmica com Santo Tomás, como foi exposta em 11.6. Vimos que a noção dantesca de poeta vidente atribuía ao discurso poético a interpretação do mundo, para não dizer das escrituras mundanas, que para Tomás devia estar limitada aos intérpretes da Escritura divina. Com a investigação conduzida já no universo renascentista, deveria ficar clara qual era a mudança de paradigma que Dante anunciava.

O que fazia Dante ser considerado ainda medieval era o fato de que ele acreditava, todavia, que os textos literários não tinham significados infinitos; ele parece conservar a convicção escolástica de que os sentidos são quatro, e que, portanto, podem ser decodificados com base em uma enciclopédia.

Mas é a noção de enciclopédia como registro do saber que muda depois de Dante. Não que ao Renascimento e às épocas posteriores falte a noção de enciclopédia do saber — o enciclopedismo renascimental e barroco é, aliás, mais voraz e totalitário que o medieval, porque invade também os territórios da nova ciência. Mas no que diz respeito ao filão neoplatônico e hermético, que é o que influenciará grande parte da estética moderna, a enciclopédia não pode ser mais nem fechada, nem

unívoca, nem garantida por uma autoridade, como para a igreja medieval. Se o mundo é infinito e se todos os seres podem aparentar-se segundo uma rede continuamente mutável de simpatias e semelhanças, a interrogação da floresta simbólica do mundo permanecerá perenemente aberta. E quanto mais aberta, tanto mais será difícil, inaferrável, misteriosa, reservada a poucos. O didascalismo escolástico usava e legitimava as alegorias *para explicar* melhor um mistério *a todos,* mesmo aos indoutos. O simbolismo do Renascimento recorre a hieróglifos exóticos e a línguas desconhecidas *para esconder do vulgo* verdades que só são compreensíveis ao iniciado. Pico della Mirandola dirá em sua *Apologia* que as esfínges egípcias nos advertem que os dogmas místicos devem permanecer enigmaticamente ocultos aos profanos: *Aegyptiorum templis insculpitae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirent.*

É preciso pouco para transferir esta noção da leitura do universo para a noção de leitura aberta dos textos poéticos e das obras de arte em geral. Nem será arbitrário observar que estas ideias são contemporâneas ao delineamento do princípio protestante da livre interpretação das Escrituras, e, portanto, ao nascimento da hermenêutica moderna. No início do capítulo sobre símbolo e alegoria examinou-se uma definição goethiana, que privilegiava no símbolo a pluralidade inaferrável dos sentidos, a contínua levitação do significado (cf. Eco 1984, 4). É uma noção, como vimos, estranha à cultura medieval, tanto que em muitas histórias contemporâneas da estética a concepção medieval foi identificada somente com a (repudiada) de alegoria.

Igualmente estranhas à cultura medieval são as doutrinas maneiristas do engenho, da Ideia, a revalorização barroca da metáfora como meio de conhecimento, as estéticas setecentistas do sublime, para não dizer das estéticas românticas do gênio e da inspiração. É um suceder-se de ideias de arte, onde a figura do artista adquire sempre mais conotações de excepcionalidade, de felicidade intuitiva que lhe consente um conhecimento privilegiado, e o discurso artístico vai diferenciando-se sempre mais do discurso filosófico, para não dizer do discurso didascálico, assumindo, enfim, nas estéticas do idealismo, características de absoluta autonomia, frequentemente aparecendo como o modo mais completo e profundo de conhecimento do homem e do mundo.

Este desenvolvimento deve ser lembrado, para se entender que, se as construções estéticas permanecem estranhas a esta sucessão — como já foi sugerido —, é, todavia, no curso de sua secular elaboração e reelaboração que muitos desses fermentos prefiguram-se. O caso de Dante permanece exemplar.

12.10 Conclusões

Não nos preocupamos, no decorrer desta reconstrução das teorias escolásticas do belo e da arte, em tentar nenhuma "recuperação": se muitas das ideias medievais sobreviveram, se e como foram revisitadas em várias épocas, se podem ser relidas à luz de nossos interesses contemporâneos, é conclusão que deixamos para o leitor. Mas, assim como não foi proposta nenhuma recuperação teórica, também não consentimos nenhuma liquidação inspirada no princípio historiográfico segundo o qual, para ser simplista, "tanto depois, tanto melhor". Ou, sempre sendo simplista, não se considera útil aderir a uma visão do desenvolvimento histórico segundo a qual toda teoria, ao ser datada, não parece ser mais do que uma das imprecisas oscilações com as quais o Espírito, ou alguém por ele, apressa-se em alcançar sínteses sempre mais altas e compreensivas.

Por ora, seria já discutível investigar, nos séculos seguintes à Idade Média, apenas as propostas que parecem negar e "superar" as fases anteriores. Um pouco disso foi feito nos parágrafos precedentes, porque era necessário lançar luz sobre o surgimento e a afirmação de propostas alternativas. Mas se poderia reescrever uma história das ideias estéticas na qual, ao contrário, se pusesse em grande evidência todos os casos em que foram retomados ou apenas reformulados os princípios da estética clássica e medieval. Poder-se-ia ainda mostrar quanto das ideias medievais foi reutilizado, mais ou menos conscientemente, por muitos teóricos e muitos artistas contemporâneos. Basta um só exemplo, e o mais contraditório de todos: o de Joyce, que construiu sua doutrina das epifanias, que deve bastante às estéticas pós-românticas, reelaborando no *Stephen hero* e no *Portrait* os critérios do belo do "Angélico Doutor" Tomás de Aquino (cf. Eco 1957 e 1962). Essas explorações dariam resultados curiosos: descobrir-se-ia, por exemplo, que Maritain (1920) parte de uma recuperação da estética medieval em chave (aparentemente) neotomista, e chega (1953) a construir, nessas mesmas bases, uma estética de intuição criativa que parece muito mais afinada com o platonismo hermético renascentista do que com a lição dos escolásticos (Eco 1961).

Mas se o jogo da reatualização consiste em mostrar que, suponhamos, a *claritas* tomista define também um concerto de rock ou um quadro de Pollock, então é muito fácil. Fácil no sentido de que *é verdadeiro,* mas no sentido de que é verdadeiro dizer que em todas as culturas o fogo é símbolo do calor. Todo conceito filosófico, tomado em seu sentido mais genérico, explica qualquer coisa. Certamente o conceito aristotélico de *potência* explica também o funcionamento de um automóvel, e, todavia, a metafísica aristotélica não é traduzível em termos de física moderna.

Nossa reconstrução histórica visou, ao contrário, mostrar como o mundo medieval respondia às interrogações sobre os fenômenos estéticos, no âmbito da própria metafísica influente, da própria cultura, da própria visão do mundo. Em outras palavras, uma reconstrução histórica da época medieval (como de qualquer outra época) deve, antes de mais nada, ajudar-nos a compreender melhor essa época. Se, compreendendo-a, somos levados a refletir também sobre a nossa (visto que o historiógrafo é sempre, ao menos por razões anagráficas, "um dos nossos" e não "um deles"), tanto melhor. Porém, se tentamos traçar uma história da estética medieval, é para procurar dizer como pensavam os medievais, e não como nós pensamos ou deveríamos pensar.

Este livro tentou contar, sumariamente, uma ação que, desenvolvendo-se dos séculos anteriores ao ano 1000 às discussões da Escolástica tardia, no âmbito cultural da Idade Média latina, teve algumas características próprias. Houve um pensamento estético medieval, diferente do dos séculos precedentes e dos séculos sucessivos, e para além da recorrência constante de termos e de fórmulas quase canônicos. Esse pensamento não foi monolítico e diferenciou-se no decorrer do tempo. De uma estética pitagórica do número, que reagia à desordem das idades bárbaras, passa-se a uma estética humanística, atenta aos valores da arte e ao acúmulo de belezas transmitido pela antiguidade, que exprime o renascimento do mundo carolíngio. A partir dele, com a garantia de uma ordem política estável, elaborando o sistema de uma ordem teológica do universo, passada a crise em torno ao ano mil, a estética torna-se filosofia da ordem cósmica, com os estímulos anteriores de Erígena, que representa uma cultura anglo-saxã já rica e madura mesmo durante os anos da depressão pré-carolíngia. Enquanto a Europa cobre-se de um branco manto de igrejas (como diz, após o ano 1000, Rodolfo, o Glabro), as cruzadas agitam a vida provinciana do homem medieval, as lutas comunais dão-lhe uma nova consciência civil, a filosofia primeiro abre-se para o mito da Natureza, e depois para o sentido concreto das coisas naturais; o belo torna-se o atributo não mais da ordem abstrata, mas das coisas individuais. Entre Orígenes, que insiste rigoristicamente na feiura física de Cristo, e os teólogos do século XIII, que fazem de Cristo o protótipo da imagem artística resplandecente de beleza, há uma maturação do *ethos* cristão e o nascimento de uma teologia das realidades terrenas. As catedrais expressam o mundo das *Summae,* onde tudo está em seu lugar, Deus e as coortes angélicas, a Anunciação e o Juízo, a morte, as profissões, a natureza, o próprio diabo, inserido em uma ordem que o julga e o reduz no círculo da positividade substancial da criação, exprimível em forma.

No auge de sua evolução a civilização medieval tenta, tanto para o belo como para qualquer outro valor, fixar a essência estável das coisas em uma fórmula límpida e complexa. Mas o faz depois de uma atribulação secular, confiando em seu humanismo do intemporal. Porém o tempo passa e, enquanto a filosofia fixa a essência das coisas, esta, aos olhos da experiência e da ciência, já está mudada. A teoria sistemática, necessariamente atrasada em relação à agitação e à tensão prática, leva a termo a imagem estética do *ordo* político e do *ordo* teológico quando isto já está minado por mil lados: pela consciência nacional, pelas línguas vulgares, pelas novas tecnologias, por um novo sentimento místico, pela agitação social, pela dúvida teorética. Em um certo momento, a Escolástica, doutrina de um Estado universal católico do qual as *Summae* são a constituição, as catedrais são a enciclopédia e a universidade de Paris é a capital, deve fazer frente à poesia vulgar, a Petrarca, que despreza os "bárbaros" de Paris, às novas agitações heréticas, ao reaparecimento de textos mais ou menos arcaicos, escritos em línguas que a Idade Média havia esquecido, à nova ciência experimental e quantitativa, às diferentes concepções do indivíduo e da sociedade, do lícito e do ilícito, da felicidade e do pecado, da segurança e da inquietude — e, então, fatalmente, do belo, do feio e da arte.

Poder-se-ia, é certo, traçar ainda a história dos conceitos estéticos junto aos comentadores quatrocentistas ou quinhentistas de Santo Tomás, e à Escolástica contrarreformista, até Mercier e as estéticas da neoescolástica, no entanto isto seria uma outra investigação. Na introdução, criticamos a ambiguidade da noção de Idade Média, mas mesmo em sua imprecisão esta noção fixa limites cronológicos que nos permitem considerar concluída nossa história.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ABREVIAÇÕES

CC	*Corpus Christianorum, series latina*
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
PL	*Patrologiae cursus completus, series latina*
S. *th.*	*Summa theologiae*
Sent.	*In libros Sententiarum Petri Lombardi*

A. FONTES

ADAM PULCHRAE MULIERIS

Liber de intelligentiis, in Baeumker 1908 (atribuído erroneamente a Witelo).

AGOSTINHO AURÉLIO (354-430)

Opera, in CC 27-57, Turnholt, Brepols, 1954.

Opere de Sant-Agostino, ed. latino-italiana, Roma, Città Nuova, 1965.

Confessionum libri XIII, in Opera, ed. L. Verheijen, CC 27, 1981 (tr. it. *in Opere* I, 1965).

De doctrina christiana, in Opera, ed. I. Martin, CC 32, 1962.

De ordine, in Opera, ed. W. M. Green, CC 29, 1970 (tr. it. *in Opere* III/1, 1970).
De quantitate animae, PL 32 (tr. it. *in Opere* III/2 1976).
De vera religione, in Opera, ed. K. D. Daur, CC 32, 1962 (ed. it. org. por M. Vannini, Milano, Mursia, 1987).
Enarrationes in Psalmos, in Opera, ed. E. Dekkers e I. Fraipont, CC 38-40, 1956.
Epistulae, ed. A. Goldbacher, CSEL 34/1-2, 44 e 57, Wien-Leipzig, Tempsky-Freytag, 1895-1911 (tr. it. *in Opere* XXI/1-3, 1969-74).

Alain de Lille (Alanus ab Insulis) (1128 c.-1202)
Anticlaudianis, PL 210 (ed. crít. R. Bossuat, Paris, Vrin 1955).
De planctu naturae, ed. N. Häring, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978.

Alberto Magno (1193-1280)
Super Dionysium de divinis nominibus, ed. P. Simon, Münster, Asschendorff, 1972 (*Opera omnia,* t. XXXVII/1).

Alcuíno de York (Alcuinus Turonensis) (730 c.-804)
De rhetorica et virtutibus, in Halm 1863.

Alexandre de Hales — Jean de la Rochelle — Frater Considerans
Summa theologica, org. dos Padres do Collegio S. Bonaventura, Firenze, Quaracchi, 1924-48.

Anônimo (Monge Cartuxo)
Tractatus de musica plana, in Coussemaker 1864-76.

Balduíno de Canterbury (Balduinus Cantuariensis)
Tractatus de beatitudinis evangelicis, PL 204.

Beda, o Venerável (672 c.-735)
De arte metrica, PL 90.
De schematibus et tropis, in Halm 1863.

Bernardo de Clairvaux (1090-1173)
Apologia ad Guillelmum abbatem, PL 182 (ed. crít. *in S. Bernardi Opera,* vol. III, Ed. Cistercienses, 1963; tr. it. com texto latino *in Opere di* S. *Bernardo,* vol. I, *Trattati,* org. de F. Gastaldelli, Milano, Scriptorium Claravallense, 1984).
Sermones super Cantica Canticorum, in S. Bernardi Opera, vols. I-II, ed. J. Leclercg — C. H. Talbot — H. M. Rochais, Roma, Ed. Cistercienses, 1957-58 (tr. it. *Sermoni sul Cantico dei Cantici,* org. de D. Turco, 2 vols., Roma, Ed. Vivere, 1982).

Boécio (Anicius Manlius Severinus) (480 c.-524)
Consolatio philosophiae, ed. L. Bieler, *in* CC 94, *1957* (ed. it. org. por L. Orbetello, Milano, Rusconi, 1979).
De musica libri quinque, PL 63 (com o título de *De institione musicae,* ed. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867 — reestampa anastática Frankfurt a. M., Minerva, 1966-; tr. it. parcial *in* Damerini 1949).

BOAVENTURA DE BAGNOREGIO (1221-1274)

Itinerarium mentis in Deum, in Opera theologica selecta, t. V, ed. A. Sépinski, Firenze, Quaracchi, 1964 (ed. it. org. por L. Mauro, Milano, Rusconi, 1985).

Libri I, II, III, IV Sententiarum, in Opera theologica selecta, tt. I-IV, ed. L. M. Bello, 1934-49.

CASSIODORO MARCO AURÉLIO (485 c.-580 c.)

De artibus et disciplinis liberaliul litterarum (Institutionum liber II), PL 70.

CENNINO CENNINI

Il libro dell'arte, ed. Simi, Lanciano, Carabba, 1913.

CONRADO DE HIRSCHAU (1070 c.-?)

Dialogus super auctores, ed. R. B. C. Huygens, Leiden, Brill, 1970.

DANTE ALIGIERI (1265-1321)

Epistola XIII, in D. Alighieri, Opere minori, t. II, *Epistole,* org. de A. Frugoni e G. Brugnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

DOMINICUS GUNDISALVUS OU GUNDISSALINUS

De divisione philosophiae, ed. L. Baur, Münster, Aschendorff, 1903.

FILIPE, O CHANCELER (?-1236)

Summa de bono, ed. R. Wicki, Bern, 1985.

GILBERT DE HOYLAND (GILLEBERTUS DE HOILANDIA) (?-1172)

Sermones in canticum salomonis, PL 184.

GIORDANO BRUNO (1548-1600)

De magia, in Opera latine conscripta, Napoli-Firenze, 1879-91, III, pp. 395-454 (ed. it. com texto latino org. por Albano Biondi, *De magia — De vinculis is genere,* Padova, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1986).

GOFREDO DE VINSAUF (GALFRIDUS DE VINO SALVO)

Poetria nova, in Faral 1924.

GUIDO I (ABADE DA "GRAND CHARTREUSE") (1083-1136)

Annales ordinis carthusiensis sive consuetudines, PL 153 (ed. crít. *in Sources chrétiennes* 313, Paris, Éd. du Cerf, 1984).

GUILHERME DE ALVERNE (1198 c.-1249)

Tractatus de bono et malo, in Pouillon 1946, 315-319 (ed. crít. org. por J. R. O'Donnell, *in Medieval studies* 8, 1946 — *De bono* — e 16, 1954 — *De malo*).

GUILHERME DE CONCHES (1080 c.-1145)

Dragmaticon (tr. it. Dialogo di filosofia — com base em texto estabelecido por Piccard-Parra 1943 — *in Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres,* org. de E. Maccagnolo, Milano, Rusconi, 1980).

Glosae super Platomem, ed. E. Jeauneau, Paris, Vrin, 1965.

GUILHERME DE OCKHAM (1280 c.-1348)

Quodlibeta septem, in Opera theologica, vol. IX, ed. C. Wey, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1980.

Scriptum in libram primum sententiarum. Ordinatio, in Opera theologica, vols. I-IV, ed. G. Gál — S. Brown — F. Kelley, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1967-79.

GUILHERME DURANDO
(GUILLELMUS DURANTI, O SPECULATOR) (1231 c.-1296)
Rationale divinorum officiorum, Lione, Giunti, 1562.

HILDEGARDA DE BINGEN (1098-1179)
Liber divinorum operum simplicis hominis, PL 197.

HILDUÍNO DE SAINT-DENIS (?-844)
Tradução latina dos *Nomes divinos* do Pseudo Dionísio (*ca.*823) *in Dionysiaca*, v. João Sarraceno.

HONÓRIO DE AUTUN (HONORIUS AUGUSTODUNENSIS)
Gemma animae, PL 172.
Liber duodecim quaestionum, PL 172.

HUGO DE SÃO VÍTOR (?-1141)
De scripturis et scriptoribus sacris praeno tatiunculae, PL 175.
De tribus diebus, PL 176 (como livro VII do *Didascalion*; ed. it. *I tre giorni dell'invisibile luce*, org. por V. Liccaro, Firenze, 1974).
Didascalion de studio legendi, PL 176 (com o título de *Eruditionis didascalicae libri septem*; ed. C.H. Butmer, Washington, The Catolic Univ. of America, 1939; trad. it. *in Didascalion. I doni della promessa divina, L'essenza dell'amore.*
Discorso in lode del divino amore, org. por V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987).

In hierarchiam coelestem expositio, PL 175.
Soliloquium de arrha animae, PL 176 (tr. it. *I doni della promessa divina, in Didascalion*, cit.).

ISIDORO DE SEVILHA (ISIDORUS HISPALENSIS OU PORTUGALENSIS) (560-636)
Etymologiarum sive originum libri XX, ed. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911.
Sententiarum libri tres, PL 83.

JEHUDAH LEVI (1070/75-?)
Liber Cosri, primeira trad. latina com texto hebraico por J. Buxtorf, Basel, Decker, 1660.

JOÃO DE SALISBURY (IOHANNES SARESBERIENSIS) (1110/20-1180)
Metalogicus, in Opera omnia, vol. V, ed. J. A. Giles, Oxford, Parker, 1948.

JOÃO DUNS SCOT (1265 c.-1308)
Ordinatio I, ed. Commissione Scotistica, vol. I, Prol. dd. 1-3, Città del Vaticano, Tip. Poliglotta Vaticana, 1950.

JOÃO SARRACENO (IBN DAHUT)
Tradução italiana dos *Nomes divinos* dos Pseudo Dionísio (1160 *ca.*) *in Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. I, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937.

João Scot Erígena (800/15-870 c.)

De divisione naturae libri quinque, PL 122 (ed. crít. dos livros I-III, org. por I. P. Sheldon-Williams e L. Bieler, Dublin, The Dublin Inst. for Advanced Studies, 1968, 1972 e 1981).

Marsilio Ficino (1433-1499)

Sopra lo amore, ed. Rensi, Lanciano, Carabba, 1914.

Otloth de Saint Emmeran (Othlonus ou Otholohus Frisingensis, Monachus S. Emmerammi) (1010 c.-1070)

Dialogus de tribus quaestionibus, PL 146.

Pseudo Dionísio Areopagita

De coelesti hierarchia, in Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage, t. II, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937 (tr. it. *in Tutte le opere*, org. por P. Scazzoso, Milano, Rusconi, 1981).

De divinis nominibus, in Dionysiaca cit. (v. João Sarraceno), t. I (tr. it. *in Tutte le opere*, cit.).

Theologia mistica, in Dionysiaca, cit., t. I.

Raimundo Llull (1235-1315)

Opera, Strasburg, Zetzner, 1598 (também *Opera latina*, CC, *Continuatio mediaevalis*, 32-39 e 75-76).

Ricardo de São Vítor (?-1173)

Benjamin major (De gratia contemplationis libri quinque), PL 196.

Roberto Grosseteste (Robertus Lincolniensis) (1168/75-1253)

Commentaire sur les "Noms divins", in Pouillon 1946, 319-22 (transc. do cap. 1, do ms. Paris, Bibl. nat. lat. 1620, em apêndice a Ruello 1959).

Commentaire sur l'Hexaömeron, in Pouillon, 1946, 322-3 (ed. crít., *Hexaömeron*, ed. R. C. Dales e S. Gieben, London, Oxford Univ. Press, 1982).

De luce, in Baur 1912 (trad. it. *in Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*, org. por P. Rossi, Milano, Rusconi, 1986).

Suger de Saint Denis (1081-1151)

Liber de rebus in administratione sua gestis, PL 186 (ed. com texto latino e trad. inglesa *in* Panofsky 1946).

Teodulfo de Orléans (?-821)

Libri Carolini, PL 98.

Teófilo

Schedula diversarum artium, in Ilg 1874.

Tomás de Aquino

Opera omnia, iussu impensaque Leonis XIII p. m. edita, Roma, Commissio Leonina, 1882.

De mixtione elementorum, in Opera omnia, t. XLIII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, Ed. di S. Tommaso 1976 (tr. it. org. por A. Tognolo, *in L'uomo e l'universo. Opuscoli filosofici*, Milano, Rusconi, 1982).

De principiis naturae ad fratrem Sylvestrum, in Opera omnia, t. XLIII, cit. (trad. it. *in L'uomo e l'universo*, cit.).

In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio, org. de R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1950.

In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio, org. de C. Pera, Torino-Roma, Marietti, 1950.

In octo libros Physicorus Aristotelis expositio, org. de P. M. Maggiolo, Torino-Roma, Marietti, 1954.

Quaestiones disputatae de veritate, in Opera omnia, t. XXII, ed. A. Dondaine, Roma, Ed. di S. Tommaso, 1970-76.

Quaestiones quodlibetales, org. de R. Spiazzi, Torino-Roma, Marietti, 1949.

Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi, ed. P. Mandonnet — M. F. Moos, 4 vols., Paris, Lethielleux, 1929-47.

Sentencia libri de anima, ed. R.A. Gauthier, *Opera omnia,* vol. XLV/1, Roma-Paris, Commissio Leoninarin, 1984 (tr. it. org. por A. Caparello, Roma, Ed. Abete, 1975).

Summa contra Gentiles, in Opera omnia, vols. XIII-XV, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1918-30 (trad. it. org. por T. S. Centi, Torino, Utet, 1978, 2° ed.).

Summa theologiae, in Opera omnia, vols. VIII-XII, *cura et studio fratrum Praedicatorum*, Roma, 1882-906 (reproduzida em 6 vols. org. por P. Caramello, Torino-Roma, Marietti, 1948; trad. do texto latino da ed. Leonina, Firenze, Salani, 1952-75).

UBALDO DE SAINT AMAND (840 c.-930c.)
Musica enchiriadis, in Gerbert, 1784 (e PL 132).

ULRICHDE ESTRASBURGO (?-1277)
Liber de summo bono II, tr. 3, C. 5, *in* Pouillon 1946, pp. 327-8.

VILLARD DE HONNECOURT
Livre de portraiture, in Hahnloser 1935.

VICENTE DE BEAUVAIS (1190 c.-1264)
Speculum maius, 4 vols. (I, *naturale;* II, *doctrinale;* III, *morale* — espúrio —, IV, *historiale*), Douai, B. Belleri, 1624 (reest. anast. Graz, Akademische DruckVerlagsanstalt, 1965).

WITELO (1220/30-?)
De perspectiva, in Baeumker 1908.

B. ESTUDOS

VÁRIOS AUTORES
1975 *Towards a medieval aesthetics, in Viator* 6 (número monográfico).

VV.AA.
1976 *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 *aprile* 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo.

VV.AA.
1977 *L'érotisme au moyen Âge. Études présentés au III^e Colloque de l'Institut d'études médiévales,* ed. B. Roy, Montréal, L'Aurore.

VV.AA.
1986 *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età Moderna,* Bergamo, Lubrina

ALESSIO, F.
1961 *"Per uno studio sull'ottica del Trecento", in Studi Medievali,* s. 3, 2, pp. 444-504 (reed. *in La filosofia e le "arts mechanicae" nel secolo XII. Per uno studio sull'ottica del Trecento,* Spoleto, Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo, 1984).

ANTONI, C. — MATTIOLI, R.
1950 *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana,* Napoli, Ed. Scientifiche Italiane (2ª ed. 1966).

ASSUNTO, R.
1961 *La critica d'arte nel pensiero medioevale,* Milano II Saggiatore.
1963 *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* Köln, DuMont.
1975 *Ipotesi e postille sull'estetica medievale com alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia,* Milano, Marzorati.

AUERBACH, E.
1944 *"Figura", in Neue Dantenstudien,* Istanbul Schriften 5 (tr. it. *Studi su Dante,* Milano, Feltrinelli, 1963).

AZZARO, G.
1968 *Durando di Mende,* Catania, Edigraf.

BACHIN, M.
1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (tr. it.), Torino, Einaudi.

BAEUMKER, C.
1908 *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts,* Münster.

BALTRUSAITIS, J.
1955 *Le moyen Âge,* Paris, Colin.
1960 *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique,* Paris, Colin.

BARISONE, E. (ed.)
1982 John Mandeville, *Viaggi,* Milano, II Saggiatore.

BARON, R.
1957 *"L'estétique de Hugues de St. Victor", in Les études philosophiques* 3.

BATTISTI, E.
1960 *Rinascimento e barocco,* Torino, Einaudi.

BAUR, L.
1912 *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln,* Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

BAYER, R.
1961 *Histoire de l'esthétique,* Paris, Colin.

BECHMAN, R.
1981 *Les racines des cathédrales,* Paris, Payot (tr. it. *Le radici delle cattedrali,* Casale Monferrato, Marietti, 1984).

BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI, M. T.
1981 *Le enciclopedie dell'Occidente medievale,* Torino, Loescher.
1986 *"Più cose in cielo e in terra", in* Vv. Vv. 1986.

BETTONI, E.
1966 *Duns Scoto filosofo,* Milano, Vita e pensiero.
1973 *S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero,* Milano, Vita e pensiero.

BIANCHINI, R. (org.)
1957 *Romanzi medievali d'amore e d'avventura,* Roma, Casini.

BIOLEZ, J.
1896 *St. Thomas et les beau-arts,* Louvain.

BIONDOLILLO, F.
1924 *Breve storia del gusto e del pensiero estetico,* Messina, Principato (cap. II).

BIZZARRI, R.
1938 *"Abbozzo di una estetica secondo i principi della Scolastica", in Rivista Rosminiana* 32.

BOLOGNA, C.
1977 *"Introduzione" a Liber monstrorum — Libro delle mirabili difformità,* Milano, Bompiani.

BORGESE, G. A.
1952 *"Sommario di storia della critica letteraria dal Medioevo ai nostri giorni", in Poetica dell'unità,* Milano, Mondadori.

BOSANQUET, B.
1904 *A history of aesthetics,* London, Swan Sonnenschein & Co. (cap. IV).

BULLONGHI, A.
1951 *"St. Thomas and music", in Dominican Studies.*

BURBACH, H. J.
1966 *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin,* Regensburg, Bosse.

CALLAHAN, L.
1927 *A theory of aestetics according to the principles of St. Thomas of Aquino,* Washington.

CAMPORESI, P.
1973 *L'Europa dei vagabondi,* Torino, Einaudi.
1978 *Il paese della fome,* Bologna, Il Mulino.

CAPITANI, O. (org.)
1977 *Medioevo ereticale,* Bologna, Il Mulino.

CARREGA, A. — NAVONE, P.
1983 *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, Libellus de natura animalium,* Genova, Costa & Nolan.

CATTIN, G.
1979 *Storia della musica,* vol. I, *Il medioevo,* Torino, E. D. T.

CAZENAVE, A.
1979 *"Pulchrum ef formosum, notes sur le sentiment du beau au moyen âge", in Philologie et histoire jusqu'à 1610. Études sur la sensibilité au moyen Âge. Actes du* 102^e *Congrès National des Sociétés Savants,* Limoges, 1977, Paris, Bibliothèque Nationale.

CERVI, A. M.
1951 *Introduzione all'estetica neoplatonica,* Roma, S.A.P.I.

CHAILLEY, J.
1950 *Histoire musicale du moyen Âge,* Paris, Presses Univ.

CHENU, M.-D.
1964 *"Imaginatio. Note de lexicographie philosophique", in Miscellanea Mercati,* Roma.
1950 *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin,* Paris Vrin (tr. it. Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1953).

COCCHIARA, G.
1963 *Il mondo alla rovescia*, Torino, Einaudi.

COHN, N.
1957 *The pursuit of millennium*, London, Secker (tr. it. *I fanatici dell'apocalisse*, Milano, Comunità, 1965).
1975 *Europe's inner demons*, London, Heinemann.

COMBARIEU, J.
1938 *Histoire de la musique*, Paris, Colin (6ª ed.).

COMPAGNON, A.
1979 *La seconde main*, Paris, Seuil.

COMPARETTI, D.
1955 *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La nuova Italia (2ª ed.).

COOMARASWAMY, A. K.
1935 *"Medieval aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg", in Art Bulletin* 17.
1938 *"St. Thomas on Dionysius and note relation of beauty to truth", in Art Bulletin* 20.
1956 *The transformation of nature in art*, New York (2ª ed.).

CORTI, M.
1981 *Dante a un nouvo crocevia*, Firenze, Società Dantesca Italiana-Libreria Commissionaria Sansoni.

CORVINO, F.
1980 *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Bari, Dedalo.

COULIANO, I. P.
1984 *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion (tr. it. *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore 1987).

COUSSEMAKER, E.
1864-76 *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vols., Paris, Durand et Pedonne Mauriel.

CRANE, R. S. (ed.)
1952 *Critics and criticism*, Chicago, University of Chicago Press.

CREUZER, G. F.
1919-23 *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, Leske (tr. it. *in Vv. AA., Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali 1983).

CROCE, B.
1958 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza (parte II, *Storia*) (10ª ed.).

CURTIUS, E. R.
1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke.

CZAPIEWSKI, W.
1964 *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Freiburg-Basel-Wien, Herder.

DAL PRA, M.
1941 *Scoto Eriugena*, Milano, Bocca (2ª ed. 1951).

D'ALVERNY, M. T.
1953 *"Le cosmos symbolique du XII^e siècle", in Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge* 20.

DAMERINI, A. (org.)
1949 *Boezio, pensieri sulla musica*, Firenze. Fussi.

DE BRUYNE, E.
1946 *Études d'esthétique médiévale*, 3 vols., Brugge. De Tempel.
1947 *L'esthétique du moyen Âge*, Louvain, Édition de l'Institut Supérieur de Philosophie.

DE CHAMPEAUX, G. — STERCKX, S.
1972 *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauban, Zodiaque (tr. it. *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981).

DE LUBAC, H.
1959-64 *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier (tr. it. *Esegesi medievale*, Roma Paoline, 1972, 2 vols.).

DE MUNNYNCK, M.
1923 *"L'esthétique de St. Thomas", in Vv. AA.*, S. *Tommaso d'Aquino*, Milano, Vita e Pensiero.

DE TONQUÉDEC, J.
1950 *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et St. Thomas*, Paris, Vrin.

DE WULF, M.
1896 *Études sur l'esthétique de St. Thomas*, Louvain.

DE ZURKO, R.
1957 *"Alberti's theory of form and function", in Art Bulletin* 38.

DUBY, G.
1967 *L'an mil, Paris, Julliard (tr. it. L'anno mille, storia religiosa e psicologia collettiva,* Torino, Einaudi, 1976).
1976 *Saint Bernard et l'arte cistercien*, Paris, Arts et Métiers Graphiques (tr. it. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino, Einaudi, 1982).

DYROFF, A.
1929 *"Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin", in Archiv für systematischen Philosophie und Soziologie* 33.

ECO, U.
1956 *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino, Edizioni di Filosofia (2ª ed. rev. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970).
1957 *"Poetica ed estetica in J. Joyce", in Rivista di Estetica* 2.
1958 *"Problemi di estetica indiana", in Rivista di Estetica* 3 (agora *in* Eco 1968).
1961 *"Storiografia medievale e estetica teorica", in Filosofia* (agora *in* Eco 1968).
1962 *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani.
1968 *Le definizione dell'arte*, Milano, Mursia.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
1985 *"L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno", in Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.

FAGGIN, G.
1946 *Meister Eckhart*, Milano, Bocca.
1962 *Il pensiero di S. Agostino*, Milano, Bocca.

FARAL, E.
1924 *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion (reest. anast. Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1982)

FEDERICI VESCOVINI, G.
1965 *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino, Giappichelli.

FESTUGIÈRE, A.-J.
1983 *La révelation d'Hermes Trismegiste,* 3 vols., Paris, Les Belles Lettres.

FILORAMO, G.
1983 *L'attesa della fine. Storia della gnosi,* Bari, Laterza.

FOCILLON, H.
1947 *Art d'Occident,* Paris, Colin.
1952 *L'an mil,* Paris, Colin.

FOUCAULT, M.
1966 *Les mots et les choses,* Paris, Gallimard (tr. it. *Le parole e le cose,* Milano, Rizzoli, 1967).

FRANCESCHINI, E.
1935 *"La poetica di Aristotele nel secolo XII", in Atti dell'Istituto Veneto.*
1956 *"Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino", in* Vv. AA., *Aristotele,* Milano, Vita e Pensiero.

GARFAGNINI, G.C.
1978 *Cosmologie medievali,* Torino, Loescher.

GARIN, E.
1954 *Medioevo e rinascimento,* Bari, Laterza.

GERBERT, M.
1774 *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus,* St. Blasien.
1784 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,* 3 vols., St. Blasien.

GETTO, G.
1947 *"Poesia e teologia nel Paradiso di Dante", in Aspetti della poesia di Dante,* Firenze, Sansoni.

GHISALBERTI, A.
1972 *Guglielmo di Ockham,* Milano, Vita e Pensiero.
1976 *Introduzione a Guglielmo di Ockham,* Roma-Bari, Laterza.
1986 *"Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham", in* Vv. AA, 1986.

GHYKA, M.
1931 *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilization occidentale,* 2 vols., Paris, Gallimard.

GILBERT, K. — KUHN, H.
1954 *A history of esthetics,* Bloomington, Indiana Univ. Press (cap. V).

GILBY, T.
1934 *Poetics experience, an introduction to thomist aesthetics,* New York.

GILSON, E.
1939 *Dante et la philosophie,* Paris, Vrin.
1943a *Introduction à l'étude de Saint Augustin,* Paris, Vrin (tr. it. Casale Monferrato, Marietti).
1943b *La philosophie de Saint Bonaventure,* Paris, Vrin.
1944 *L'esprit de la philosophie médiévale,* Paris, Vrin (tr. it. *Lo spirito della filosofia medievale,* Brescia, Morcelliana, 1969).
1949 *Le thomisme,* Paris, Vrin.

1952a *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales*, Paris, Vrin.

1952b *La philosophie au Moyen Âge. Des origines pratistiques à la fin du XIVᵉ siècle*, Paris, Payot (2ª ed.) (tr. it. *La filosofia nel Medioevo dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973).

1958 *Peinture et réalité*, Paris, Vrin.

1963 *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin.

GLUNZ, H. H.

1937 *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus.

GREGORY, T.

1955 *Anima mundi*, Firenze, Sansoni.

1963 *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Firenze, Le Monnier.

GUGLIELMINETTI, M. (ed.)

1985 *Jacopo da Sanseverino, Libro piccolo di meraviglie*, Milano, Serra e Riva.

GUIDUBALDI, E.

1978 *Dal "De luce" di Roberto Grossatesta all'islamico "Libro della scala". Il problema delle fonti arabe una volta accettata la mediazione oxoniana*, Firenze, Olschki.

GUIFFREY, J.

1894-96 *Inventaire de Jean de Berry*, 2 vols., Paris.

HAHNLOSER, H. R. (ed.)

1935 *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Wien, Schroll.

HALM. C. (ed.)

1863 *Rhetores latini minores*, Leipzig, Teubner.

HASKINS, C.

1927 *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge (tr. it. Bologna, il Mulino, 1972).

HAUSER, A.

1953 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck (tr. it. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955 — repl. na P. B. E. em 1967).

HOLLANDER, R.

1980 *"Dante theologus-poeta", in Studies in Dante*, Ravenna, Longo.

HOLMYARD, E. J.

1957 *Alchemy*, Hardmondsworth, Penguin (tr. it. *Storia del l'alchimia*, Firenze, Sansoni, 1959).

HOLT, E. G. (ed.)

1957 *A documentary history of art, vol. I, The Middle Ages and the Renaissance*, New York, Doubleday Anchor Books.

HUIZINGA, J.

1919 *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem (tr. it. *Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1942, nova ed. 1955).

ILG, A.

1874 *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien.

JAEGER W.

1943 *Humanism and theology*, Milwaukee, Marquette Univ. Press (tr. it. *Umanesimo e teologia*, Milano, Ed. della Corsia dei Servi, 1958).

KAPPLER, C.

1980 *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot (tr. it. Firenze, Sansoni, 1983).

KOVACH, F. J.

1961 *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin, De Gruyter.

1963 *"The transcendentality of beauty in Thomas Aquinas", in Die Metaphysik in Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, Berlin, De Gruyter, pp. 389-92.

1966 *"The role of nature in the aesthetics of St. Thomas Aquinas", in La filosofia della natura nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 502-8.

1972 *"Divine and human beauty in Duns Scotus — philosophy and theology", in Deus et homo ad mentem I. Duns Scoti*, Roma, Societas Internationalis Scotistica, pp. 445-59.

LADNER, G. B.

1979 *"Medieval and modern understanding of symbolism, a comparison", in Speculum* 54.

LECLERCQ, J.

1948 *"Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le Cantique des Cantiques", in Analecta Monastica*, 1ª série, Città del Vaticano, Libreria Vaticana (*Studia Anselmiana* XX).

1957 *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Les Éditions du Cerf (tr. it. *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Firenze, Sansoni, 1983).

1981 *"The love of beauty as a means and an expression of the love of truth", in Mittellateinisches Jahrbuch* 16.

LE GOFF, J.

1964 *La civilization de l'Occident médiéval*, Paris Arthaud (tr. it. *La civiltà dell'Occidente medievale*, Firenze Sansoni, 1969, e Torino, Einaudi, 1981).

LORETI, I.

1979 *"Simbolica dei numeri nella 'Expositio psalmorum' di Cassiodoro", in Vetera Christianorum* 16.

LOVEJOY, A. O.

1936 *The great chain of being*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (tr. it. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966).

LUTZ, E.

1913 *"Die Ästhetik Bonaventuras"*, in *Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker*, Münster.

MACCAGNOLO, E.

1980 *"Introduzione" a Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*, Milano Rusconi.

MÂLE, E.

1931 *L'art religieux du XIIIᵉ siècle*, Paris, Colin (7ª ed.).

1941 *L'art religieux du XIIᵉ siècle*, Paris, Colin (4ª ed.).

1947 *"Le portail de Senlis", in Arts et artistes du Moyen Âge*, Paris, Colin.

MANDONNET, P.

1928 *"Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin" in Revue Thomiste* 23.

MANFERDINI, T.

1969 *L'estetica religiosa in S. Agostino, Bologna Zanichelli.*

MARC, A.

1951 *"Métaphysique du beau", in Revue Thomiste* LIX, t. 51.

MARITAIN, J.

1920 *Art et Scolastique,* Paris, Art Catholique (tr. it. Brescia, Morcelliana, 1980).

1953 *Creative intuition in art and poetry,* New York (tr. it. Brescia, Morcelliana, 1958).

MARMO, C.

1981-82 *"Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto", in Annali di Discipline Filosofiche* 3.

MARROU, H. I.

1958 *Saint Augustin et la fin de la culture antique,* Paris, Boccard, 4ª ed. (tr. it. *S. Agostino e la fine della cultura antica,* Milano, Jaca Book, 1987).

MASSERA, G.

1976 *Severino Boezio e la scienza armonica tra l'antichità e il Medio Evo,* Parma Studium Parmense.

MCEVOY, J.

1979 *"The metaphysics of light in the Middle Ages" in Philosophical Studies* (Dublin) 26.

MCINERNY, R. M.

1961 *The logic of analogy. A interpretation of St. Thomas,* The Hague, M. Nijhoff.

MCKEON, R.

1952 *"Rhetoric in the Middle Ages", "Poetry and philosophy in the twelfth century", in Crane* 1952.

MENÉNDEZ y PPELAYO, M.

1883 *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, Perez Dubrull.

MEYVAERT, P.

1979 *"The authorship of the Libri Carolini. Observations prompted by a recent book", in Revue Bénédictine* 89.

MIELE, F.

1965 *Teoria e storia dell'estetica,* Milano, Mursia.

MINUTO, F.

1952 *"Preludi di una storia del bello in Ugo di San Vittore", in Aevun* 26.

MONTANO, R.

1952 *"Estetica mediovale", in Delta,* n. s , 1.

1953 *"Introduzione ad un'estetica del Medioevo", in Delta,* n. s., 5.

1954 *"L'estetica nel pensiero cristiano", in Grande Antologia Filosofica,* vol. V, Milano, Marzorati.

1964 *"L'estetica del Rinascimento e del Barroco", in Grande Antologia Filosofica,* vol. XI, Milano, Marzorati.

MORTET, V.

1911-29 *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'archtecture,* Paris, Picard.

MULLER, W.

1926 *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter,* Berlin.

MUMFORD, L.

1944 *The condition of man,* New York, Harcourt (tr. it. *La condizione dell'uomo,* Milano, Comunità, 1957).

MURPHY, J. J.

1974 *Rhetoric in the Middle Ages,* Berkeley-Los Angeles, California Univ. Press (tr. it. org. por V. Licitra, Napoli, Liguori, 1983).

NARDI, B.

1942 *Dante de la cultura medievale,* Bari, Laterza (nova ed. 1985).

1950 *"Studi di storia della filosifia medievale", in* Antoni-Mattioli, I, 1950.

NORDENFALK, C.

1957 *"L'eluminure", in Le abut Moyen Âge,* Skira.

OBERTELLO, L.

1967 *"Motivi dell'estetica di Boezio" in Rivista di Estetica,* 12.

1979 *"Introduzione" a Boezio Severino, La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici,* Milano, Rusconi.

PANOFSKY, E.

1924 *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin, Teubner* (tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica,* Firenze, La Nuova Italia, 1952).

1946 *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and its art treasures. Edited, translated and annotated,* Princeton, Princeton Univ. Press (2ª ed. 1973).

1955 *Meaning in the visual arts,* New York, Doubleday (tr. it. *Il significato nelle arti vipive,* Torino, Einaudi, 1962).

1957 *Gothic architecture and scholasticism,* London, Thames.

PARÉ, G.

1947 *Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le "Roman de la rose".* Montréal, Le Centre de Psychologie et de Pédagogie.

PARÉ, G. — BRUNET, O. — TREMBLAY, P.

1933 *La renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement,* Paris-Ottawa, Vrin — Inst. Études Médiévales.

PÉPIN, J.

1958 *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes,* Paris, Montaigne.

1970 *Dante et la tradition de l'allégorie,* Montréal-Paris, Inst. d'Études Médiévales — Vrin (Conférence Albert le Grand, Montréal, 1969).

PHELAN, G. B.

1967 *"The concept of beauty in St. Thomas Aquinas", in Selected Papers,* Toronto, Pont. Inst. of Med. Stud.

PICCARD-PARRA, C.

1943 *Guillaume de Conches et le "Dragmaticon philosophiae",* Nogent-le-Rotrou, École Nat. des Chartres (tese)

PLEBE, A.

1965 *Estetica,* Firenze, Sansoni.

POUILLON, H.

1939 *"Le premier traité des propriétes transcendantales", in Revue Néoscolastique de Philosophie* 41.

1946 *"La beauté, propriété transcendantale chez les scolastigues (1220-1270)" in Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge* 15.

RANDI, E.

1986 *Il sovrano e l'orologiaio,* Firenze, La Nuova Italia.

RAYNAUD DE LAGE, G.

1951 *Alain de Lille, poète du XX^e siècle,* Paris-Montréal.

RÉAU, L.

1951 *"L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval", in Formes de l'art, formes de l'esprit,* Paris. P. U. F.

1955 *Iconographie de l'art chrétienne. Introduction,* Paris, Press Univ.

RICHÉ, P.

1972 *"Trésors et collections d'aristocrates larïques carolingiens", in Cahiers Archéologiques* 22 (também *in instruction et vie religieuse dans le haut Moyen Âge,* London, Variorum Reprints, 1981).

RIEDL, C. C.

1942 *Grosseteste on light,* Milwaukee.

RIEGL, A.

1901 *Spätrömische Kunstindustrie,* Wien, Druck und Verlag der Österr, Staatsdruckerei (tr. it. *Arte tardoromana,* Torino, Einaudi, 1959).

RIGGI, C.

1970 *"Il simbolismo dionisiano dell'estetica teologica", in Salesianum* 32.

RODRIGUEZ, M. T.

1957 *"Aspectos de estética carolíngia", in Revista Portuguesa de Filosofia* 2.

ROLLAND-GOSSELIN, M. D.

1930 *"Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?", in Philosophia perennis,* Regensburg, Habbel.

ROSSI, P.

1986 *"Introduzione" a Roberto Grossatesta, metafisica della luce.* Opuscoli filosofici e scientifici, Milano, Rusconi.

ROSTAGNI, A.

1955 *"Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi", in Scritti minori. Aesthetica,* Torino, Bottega d'Erasmo.

ROUGEMONT, D. DE

1939 *L'amour et l'Occident,* Paris, Plon (tr. it. *L'amore e l'Occidente,* Milano, Rizzoli, 1977.)

RUELLO, F.

1959 *"La 'Divinorum nominum' reseratio selon Robert Grosseteste et Albert le Grand" in Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge* 34.

SAINTSBURY, G.

1902 *History of criticism,* London.

SANTINELLO, G.

1958 *Il pensiero estetico di Niccolò Cusano,* Padova, Liviana.

SCHLOSSER-MAGNINO, J.

1924 *Die Kunstliteratur,* Wien, Schroll (tr. it. *La letteratura artistica,* Firenze, La Nuova Italia, 1935).

SCHLOLEM, G.

1960 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik,* Zürich, Rhein-Verlag (tr. it. *La Kabbalah e il suo simbolismo,* Torino, Einaudi, 1980).

1974 *Kabbalah,* Jerusalém, Keter Publ. House (tr. it. *La Cabala,* Roma, Ed. Mediterranee, 1982).

SIMONELLI, M.

1967 *"Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sullo sfondo della cultura bolognese", in* Vv. AA., *Dante e Bologna ai tempi di Dante,* Bologna, Commissione per i testi di lingua.

SIMSON, O. VON.

1953 *"Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik" in* Koch, J. (ed.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters,* Leiden, Brill.

1956 *The gothic cathedral,* New York, Pantheon (2ª ed. rv. 1962).

SINGER, C.

1917 *Studies in history and method of science,* Oxford.

SINGLETON, C.

1958 *Journey to Beatrice,* Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (tr. it. *Viaggio a Beatrice,* Bologna, Il Mulino).

SPAMER, A.

1912 *Texte aus der deustchen Mystik des XIV und XV Jahrhundersts,* Jena.

SPARGO, E. J. M.

1953 *The category of aesthetics in the philosophy of St. Bonaventure,* Louvain-Paderborn, Nauvelaerts-Schöningh.

SVOBODA, K.

1927 *L'esthétique de St. Augustin et ses soucers,* Paris-Brno, Les Belles Lettres.

TATARKIEWICZ, L.

1979 *Storia dell'estetica,* vol. II, *L'estica medievale* (tr. it. org. por G. Cavaglià, Torino, Einaudi).

TAYLOR, F. H.

1954 *The taste of angels, A history of collecting from Ramses to Napoleon,* Boston, Little-Bowne & Co. (tr. it. *Artisti, principi e mercanti,* Torino, Einaudi, 1954).

TAYLOR, H. O.

1925 *The medieval mind. A history of the development of thought and emotion in the Middle Ages,* 2 vols., London (2ª ed.).

TEA, E.

1927 *"Witelo, prospettico del XIII secolo", in L'Arte* 30.

THORNDIKE, L.

1923 *A history of magic and experimental science,* 8 vols., New York Columbia Univ. Press.

TODOROV, T.

1977 *Théorie du symbole,* Paris, Seuil (tr. it. *Teorie del simbolo,* Milano, Garzanti, 1984).

1978 *Symbolisme et interprétation,* Paris, Seuil (tr. it. *Simbolismo e interpretazione,* Napoli, Guida, 1986).

TSCHOLL, J.

1967 *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus,* Heverlee-Leuven, Augustijns Historisch Instituut.

VANNI ROVIGHI, S.

1981 *Introduzione a Tommaso d'Aquino,* Roma-Bari, Laterza (2ª ed. com bibliografia atualizada).

VASOLI, C. (org.)

1971 *Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici,* Bari, Laterza.

VOSSLER, K.
1906 *Die gottliche Komödie,* Heidelberg (tr. it. *La divina Commedia,* Bari, Laterza, 1983.

WAGNER, D. L.
1983 *The seven liberal arts in the Middle Ages,* Bloomington, Indiana Univ. Press.

WALLACH, L.
1977 *"Philological and historical evidence disproving Theodulph of Orléans alleged authorship", in Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolingian Age,* Ithaca-London, Cornell Univ. Press.

YATES, F.
1964 *Giordano Bruno and the hermetic tradition,* London, Routledge (tr. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica,* Bari, Laterza, 1981, 3ª ed.)

ZAGANELLI, G.
1985 *"La Terra Santa e i miti dell'Asia", in* Vv. AA., *Storici e viaggiatori italiani, l'Oriente,* Milano, Electa.

ZAMBOM, F.
1974 *"Introduzine" a Il bestiario di Cambridge,* Milano, F. M. Ricci.
1975 (org.) *Il fisiologo,* Milano, Adelphi.

ZIMMERMANN, R.
1858 *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft,* Wien.

ZUMTHOR, P.
1972 *Essai de poétique médiévale,* Paris, Seuil (tr. it. *Semiologia e poetica medievale,* Milano, Feltrinelli, 1973).

1975 *Langue, texte, énigme,* Paris, Seuil.
1978 *La masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs,* Paris, Seuil.
1980 *Parler du Moyen Âge,* Paris, Minuit (tr. it. *Leggere il medio Evo,* Bologna, Il Mulino, 1981).

NOTAS

Introdução

1. Naturalmente, nesses últimos quarenta anos, de muitos textos que Pouillon e De Bruyne leram em manuscrito ou em edições imperfeitas, foram feitas edições críticas, e outros textos nasceram. Por outro lado, é triste que ao menos os *Études* não mais estejam, há muito tempo, em circulação. Talvez ainda se possa encontrar à venda a tradução espanhola, publicada em 1958 pela Editorial Gredos, de Madri. De Bruyne publicou depois, em 1947, uma seleção de sua obra maior, com o título de *L'esthétique du Moyen Âge,* mas esta obra tem o defeito de conter, ao menos como regra, somente referências à obra maior e não às fontes.
2. A primeira versão deste texto apareceu como "*Sviluppo dell'estetica medievale*" no primeiro dos quatro volumes (de vários autores) de *Momenti* e *problemi di storia dell'estetica,* Milano, Marzorati, 1959. Naquela versão os textos latinos não foram traduzidos. Mas esta não é a única diferença. O texto Marzorati tinha sido pensado e escrito havia trinta anos. Já o julgava datado, sobretudo pela bibliografia, mas fui forçado a revê-lo para uma edição em inglês (*Art and*

beauty in the Middle Ages, New Haven and London, Yale University Press, 1986). Sua acolhida, mesmo por parte de leitores não especialistas, persuadiu-me a reapresentá-lo nesta forma. Muito foi mudado em relação ao estilo, e numerosas passagens foram aligeiradas. Procurou-se atualizar a bibliografia (nos limites de uma contribuição não estritamente especializada, privilegiando obras de fácil acesso). Foram reverificadas muitas fontes, juntaram-se alguns parágrafos, em particular no capítulo sobre simbolismo e alegoria e no capítulo sobre as doutrinas artísticas. Todo o capítulo 12 é substancialmente inédito. Enquanto as responsabilidades teóricas permanecem minhas, o trabalho de atualização técnica (acompanhado de críticas e objeções importantes) foi possível graças à colaboração de Constantino Marmo, sem a qual eu não teria tido a coragem de retomar o texto originário. Naturalmente, também estou em débito com todos aqueles — citados na bibliografia — que, com meu conhecimento, escreveram sobre o mesmo assunto depois de 1959.

Capítulo 2

1. Frente a obras como o *Stabat mater* e o *Dies irae,* Curtius afirma que antes de Dante não houve nada de igual valor artístico. Encontramos aqui, de resto, uma consciência técnica que não podia deixar de estimular a reflexão teórica. Não esqueçamos que esta é a poesia a consolidar em todas as suas possibilidades a invenção da rima. Sobre a sensibilidade estética dos místicos cf. Assunto (1961, pp. 98-101) e Duby 1976.

2. *S. th.* II-II, 91, 2. O argumento é retomado por Dionísio, o Cartuxo, *in De vita canonicorum,* a. 20 *(Opera,* t. 37).
3. Cf. Huizinga 1955, sobre a dança macabra (cap. XI).
4. Sobre este tema cf. De Bruyne (1946, II, 5) e Assunto (1961, pp. 123-138).
5. *Gemma animae,* 122 (PL 172, col. 586); cf. também Guilherme Durando no *Rationale divinorum officiorum* (I, 3); e também Santo Tomás, III *Sent* d. 9, 1, 2; sobre Guilherme Durando, v. Azzaro 1968.

Capítulo 3

1. *92c,* trad. it. de C. Giarratano, Bari, Laterza (1984, p. 468). O comentário de Calcídio, junto com sua tradução latina do *Timeu,* foi editado por J. H. Waszink no vol. IV do *Corpus platonicum medii aevi,* London-Leiden, Warburg Inst.-Brill, 1962. Esta compacta beleza do cosmo sugere a Tomás de York, em seu *Sapienziale,* a observação: *Mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque.* O mundo inteiro é bem torneado, redondo, bem formado e gracioso (cit. *in* De Bruyne 1946, III, p. 233).
2. Os transcendentais são, na metafísica escolástica, as propriedades gerais do ser. Diferentemente das categorias, que subdividem o ser em dez classes ou gêneros privados de elementos comuns (substância, qualidade, quantidade, relação etc.), os transcendentais (assim chamados porque *vão além* dos limites entre as categorias) são atributos do ser a ele coextensivos. Enquanto nenhum objeto pode ser ao mesmo tempo substância e quantidade, qualidade e relação, de todos os seres, prescindindo da categoria a qual pertencem,

os transcendentais são predicado. Por este caráter de coextensibilidade os escolásticos afirmam sua conversibilidade no ser. Eles são tradicionalmente o *unum*, a *res*, a *aliquid*, o *verum* e o *bonum*. Para o *pulchrum* cf. 7.4 e cap. 8.

3. Publicado por P. Henquinet *in* "*Études franciscaines*" n. 44 (1932) e n. 45 (1933); texto também referido por Pouillon (1946, p. 282).
4. Santo Tomás, *Opuscula spuria*, ed. Mandonnet, Paris, (1927, p. 436, 2).
5. Alberto havia realizado uma complexa e complicada sistematização de todas as tríades na *Summa de bono*; cf. resumo e esquema *in* De Bruyne (1946, III, pp. 153-161).

Capítulo 4

1. "A ordem e a proporção são belos e úteis" (Aristosseno, Diels, I, 469).
2. Cf. Aristóteles, *Top.* III, I, 116 f 21; *Met.* XII, 3, 1078 a 36; e Platão, *Filebo*, 26 a 6.
3. J. Combarieu (*Histoire de la musique*, 6ª ed., Paris, 1938, vol. I, p. 224) sustenta que a influência de Pitágoras foi paralisante na música, como a de Aristóteles o foi na filosofia. Todavia, não se pode negar que se deve a tal influência a evolução de um princípio teórico importante como o de *proportio*, que a prática depois soube adequar às próprias exigências.
4. Gregory (1955, p. 214). A obra toda documenta notavelmente a cosmologia da escola de Chartres. Para uma introdução e uma bibliografia mais atualizada sobre a escola de Chartres v. Maccagnolo 1980. Sobre a estética cf. em particular Assunto (1961, pp. 139-156).

5. Cf. De Bruyne (1946, II, 7, 5); De Lubac (1959-64, II/1, VII, 1, pp. 7-40).
6. V., por exemplo, o *Dialogus super auctores* de Conrado de Hirschau e o *Didascalicon* de Hugo de São Vítor.
7. Interpretação para a qual se inclina Ghyka (1931, II, 2).

Capítulo 5

1. O tratamento mais profundo e esclarecedor da estética de Grosseteste é ainda o de De Bruyne (1946, vol. III, cap. 4), ao qual, mais recentemente, voltou Assunto (1961, pp. 169-171). Para um estudo introdutório ao pensamento de Greathead, V. Rossi 1986, que compreende uma bibliografia atualizada sobre a metafísica da luz na Idade Média. Distinguem-se, particularmente, Federici Vescovini 1965 (sobre as teorias da *perspectiva*) e Alessio 1961 (sobre a ótica no século XIV).
2. *Sentencia libri de anima* II, 14, 421; cf. De Tonquedec 1950. Na Escolástica tardia a luz voltará à imprecisão da metáfora, sem mais se basear em um aparato metafísico consistente: V. Dionísio, o Cartuxo, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, t. 34).

Capítulo 6

1. Huizinga (1955, p. 282); cf. todo o capítulo XV sobre o *Declínio do simbolismo*. Sobre o simbolismo medieval, v. também De Lubac (1959-64), vol. II/2, cap. VIII; Pépin 1958; Battisti 1960 (cap. V: *Simbolismo e classicismo*); VV. AA. 1976; Eco 1985.

2. *Crítica do juízo*, I, II, 2, par. 59, "Da beleza como símbolo da moralidade". Tem-se intuição esquemática quando a intuição correspondente a um conceito do intelecto é dada *a priori*; e tem-se intuição simbólica quando, a um conceito que pode ser concebido só pela razão, e ao qual não pode ser adequada nenhuma intuição sensível, é submetida uma intuição com a qual se adapta o processo do juízo que é somente análogo ao do esquematismo. Os exemplos que Kant dá são verdadeiramente proporções afins à analogia de proporção e de proporcionalidade da Escolástica (cf. McInerny 1961).
3. Para uma reunião mais que completa de depoimentos, v. o monumental De Lubac 1959-64. Auerbach 1944 lamentava que a diferença entre método figural (típica inovação cristã) e método alegórico (herança pagã) ainda não fosse suficientemente clara para os estudiosos. Com base no material recolhido por De Lubac 1959-64 e por Pépin 1958, creio que se possa identificar o método figural com o da *allegoria in factis*.
4. V., por exemplo, Girolamo (*In Matt.* XXI, 5): *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur*; ou Orígenes (*De principiis*, 4, 2, 9 e 4, 3, 4), segundo o qual o Espírito Santo interpolaria no texto pequenos detalhes inúteis como indícios de sua natureza profética.
5. Uma história das enciclopédias medievais supera os limites deste capítulo e deste livro, também porque elementos enciclopédicos podem ser encontrados nas obras de teólogos e filósofos. Para uma série de informações e uma bibliografia mais vasta, cf. Garfagnini 1978, Beonio-Brocchieri Furnagalli 1981, o capítulo V.5 de Gilson 1944, Bologna

1977, Guglielminetti 1975, Zaganelli 1985, Barisone 1982, Zambon 1977, Kappler 1980, Carrega-Navone 1983.

Capítulo 7

1. As citações do *De perspectiva*, como as do *De intelligentiis*, foram extraídas das pp. 143, 145 e 174 da edição Baeumker 1908. Ampla exposição com textos *in* De Bruyne (1946, III, pp. 239-251). Cf. também Assunto (1961, pp. 167-169), e Federici Vescovini (1965, pp. 132-133) sobre Witelo, e pp. 28-32 sobre Adam Pulchrae Mulieris.
2. A polêmica dos intérpretes sobre a transcendentalidade do belo em Tomás é complexa. Para um aceno ao *status quaestionis* e um exame dos textos tomistas, v. Eco (1970, cap. 2).
3. É esta a tese sustentada por Maritain 1920, que fala a propósito de um "sentido inteligenciado" (pp. 38-41 e 173-178).

Capítulo 8

1. Ver a propósito o capítulo *Essense et réalité*, de Gilson 1949. Para uma introdução ao estudo do pensamento de Tomás, v. também Chenu 1950, Vanni Rovighi 1981. Sobre o humanismo tomista cf. Jaeger 1943.
2. *In librum de divinis nom*, IV, IX, X, XI. São muitas as páginas que fornecem a imagem de uma ordem de diversas ordens, uma organização de organismos. Encontramos o princípio ontológico desta relação complexa de formas no *Contra gentiles* II, 16.
3. *S. th.* I, 16, 1. A propósito da integridade do todo orgânico, já havíamos notado interessantes analogias entre estes

princípios e certas descrições modernas da perfeição formal. V. *in* Eco (1970, p. 95) a referência à estética de Luíz Pareyson e, pp. 285 ss., a comparação entre a metodologia tomista e a estruturalista.

4. *S. th.* I, 85, 5. O aceno à fruição estética como operação complexa de comparação está também em São Boaventura, *Itinerarium,* II, 4-6.

Capítulo 10

1. Cf. em particular o opúsculo *De principiis naturae,* que desenvolve extensamente o argumento; cf. também *S. th.* I, 77, 6 e *Contra gentiles* II, 72.
2. Para o ornamento feminino, *S. th.* II-II, 169, 2; sobre o jogo, *S. th.* I-II, 32, I a 3; I-II, 60, 5; II-II, 168, 2-4.
3. A atribuição a Teodulfo de Orleans foi confirmada recentemente, em polêmica com Wallach 1977, por Meyvaert 1979. As citações que se seguem foram extraídas dos *Libri carolini:* Pl 98, col. 1242, 1095, 219 e 1230, respectivamente.
4. Sobre o tratado de Cennini, cf. Schlosser (1956, p. 91); a citação é dos vv. 9-10 da *Ars poetica;* quanto a Guilherme Durando, v. o *Rationale divinorum officiorum* I, c. III, 22.
5. *Formula materiae quase quaedam formula cerae — Primitus est tractus duri: si sedula cura — Igniat igniat ingenium, subito mollescit ad ignem — Ingenii sequitur manum quocumque vocaret (Poetria nova* vv. 213-216, ed. Faral, 1924, p. 203).
6. Embora exista um texto sugestivo de Santo Tomás, que indica em toda forma formada um rebelde *appetitus* de formas novas (*Phys. Arist.,* I, 9); e outras sugestões sobre a incapacidade de realizar em toda imitação uma adequada

perfeita ao modelo, razão pela qual a ideia artística deve formar-se já adaptada a esse limite (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

7. Somente através desse comentário médio é que a *Poética* de Aristóteles chegará à Idade Média, até ser traduzida, em 1272, por Guilherme de Moerbeke; cf. Franceschini 1935 e 1956.
8. Cf. *in* Menéndez y Pelayo (1883, p. 416), o ato de fundação do *Consistorio del Gay Saber.*

Capítulo 11

1. Petrarca, Boccaccio, Salutati seguirão essa linha. Curtius (1948, XII) nota como é "picante" este particular do humanismo, que repropõe uma noção teológica para lutar contra a cultura de herança tomista.
2. Sobre todo o desenvolvimento do conceito estético de "ideia" cf. Panofsky 1952. Schlosser (1956, p. 67), a propósito do destino estético da *ideia* platônica, pergunta-se se na realidade este conceito não nasceu precisamente de uma consideração de caráter estético, frente ao espetáculo da realidade formada.
3. A literatura sobre a concepção dantesca da poesia é vastíssima. Aqui remetemos o leitor somente a Vossler 1906, em particular I e III; Nardi 1942; Singleton 1958; Assunto (1961, pp. 259-284); Hollander 1980; Corti 1981. Em especial nos textos de Vossler, Nardi e Corti acha-se discutida a presumida heterodoxia dantesca em relação à tradição tomista.

4. V. Bruno Nardi, *"Osservazioni sul medievale 'accessus ad auctores' in rapporto al'Epistola a Cangrande" in Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana,* Bologna, *Commissione per i testi di lingua,* 1961. Todavia, se se trata de evidenciar que no *Convivio* os sentidos são mais bem distinguidos que na *Epistola,* v. o reconhecimento "de uma substancial unidade conceitual" feito por M. Simonelli 1967.
5. *La letteratura italiana, Storia e testi* 5, 11, Dante Alighieri, *Opere minori,* II, Milano-Napoli, Ricciard (1979, p. 11).

Capítulo 12

1. Sobre a Idade Média "desviada" citaremos Bachtin 1979, Cohn 1965 e 1975, Capitani 1977, Camporesi 1973 e 1978.
2. A estética de Nicolau de Cusa foi estudada por Santinello 1958, e é a este livro que nos remeteremos nos parágrafos seguintes.
3. Em uma obra sobre a estética medieval não se pode fornecer uma bibliografia satisfatória sobre a cultura renascentista. Para o que será dito nos parágrafos seguintes, forneceremos somente alguns textos de referência. Sobre a história do hermetismo, do século II em diante, ver Festugière 1983 e Yates 1964. Para todos os veios subterrâneos da cultura medieval, aos quais acenaremos nas páginas que se seguem, permanece fundamental Thorndike 1923. Para informações sobre a alquimia medieval, v. também Holmyard, 1957. Sobre a doutrina dos indícios, Foucault 1966. Sobre as doutrinas cabalísticas, Scholem 1960 e 1974. Sobre a estética do Renascimento, Bosanquet 1904, Battisti 1960, Bayer 1961, Garin 1954, Gilbert e Kuhn 1954, Ghyka 1931, Hauser 1953, Panofsky 1924, e para trechos antológicos Plebe 1965 e Montano 1964.